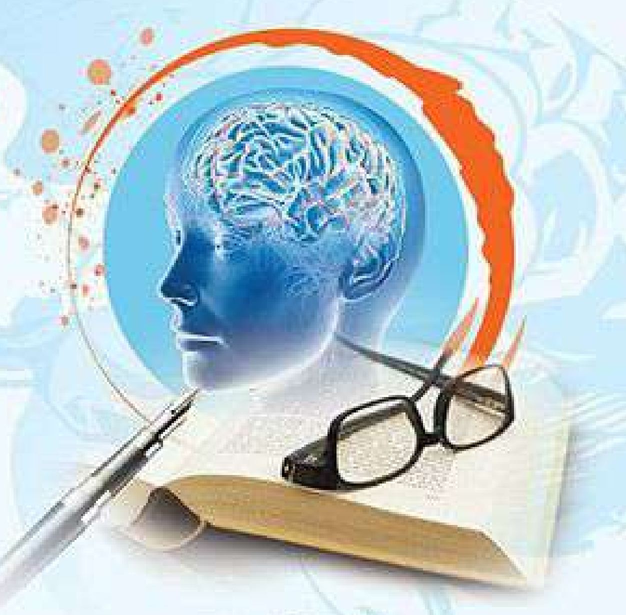


الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي



الأستاذ الدكتور

عطية سليمان أحمد



42 Opera Square - Cairo Tel.:(202) 23900868



٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي

أ.د. عطية سليمان أحمد

مكتبة الآداب

في علم اللغة النفسي العصبي

الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي



هذا الكتاب (الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي) يعد تطورًا لفكر المدرسة النفسية ورائدها أد. مصطفى سويف ـ رحمه الله ـ في تناولها للإبداع الأدبي، ومعالجتها لقضايا الأدب من منظور نفسي، فقد تطورت العلوم المعرفية بدخول علم معرفي جديد في دراسة الأدب هو علم الأعصاب، فأصبح لزامًا علينا أن نواكب هذا التطور العلمي؛ فنعيد دراسة الأدب وقضاياه من منظور علمي النفس والأعصاب، فدرسنا الإبداع الأدبي من منظور هذين العلمين، لنبين أن الإبداع الأدبي ليس عملية نفسية فحسب، بل له جذور عصبية وأسس تكمن في دماغ الأديب؛ تقود عمليات عصبية تتم في الدماغ وتوجهه. لقد أتانا هذا الفهم الجديد مما قدمه علم الأعصاب من صور بالرنين المغناطيسي والبث البزوتروني، فرأينا ما يحدث بين خلايا مخ الأديب لحظة الإبداع من تفاعل وصراع في لحظة إبداع النص الأدبي. هذا الأمر غير كثيرًا من مفاهيم ومصطلحات الأدب التي قال بها علم النفس، مثل : الدافعية وأحلام اليقظة والخيال والتخييل واللاشعور واللاوعي والرفيق الخيالي والارتسام التصوري، فغدت هذه المصطلحات ضمن التاريخ العلمي لعلم النفس، فقد تطور علم النفس ليدخل مع علم الأعصاب ضمن مصطلح جديد يجمعهما (علم النفس العصبي المعرفي). هذا التطور فتح الباب أمام علماء النفس ليلجوا في عالم الأدب بآلية جديدة، ونحن إذ ندرس الإبداع الأدبي وكيفية صنعه في دماغ الأديب، وكيفية تلقايه في دماغ المتلقي؛ فإننا نعالج عمليتين تحدثان في دماغ الأديب والمتلقي، يحاول الأول (الأديب) نقل مشاعره إلى الثاني (المتلقي) ويحاول الثاني فهم قصدية الأول والسباحة معه في عالمه الخاص. لذا نحاول أن نعرف كيف يبني الأديب صوره الأدبية في دماغه أولًا ثم ينقلها إلى دماغ المتلقي ثانيًا ليبني لها صورة خاصة في دماغه، تبين ذاتيته في فهم النص، فيختلف أو يتفق مع الأديب. لذا كان علينا دراسة النص الأدبي في دماغ الأديب لحظة إبداعه، وذلك من خلال مسودات الشاعر؛ لنرى كيف يبدأ ظهور الصورة الأدبية في دماغه؟ وكيف تنمو لتصبح قصيدة رائعة. إنها مرحلة المخاض التي تسبق عملية ولادة النص؛ لنقارن بين تصور علماء النفس وعلماء الأعصاب للحظة الإبداع وميلاد النص. إننا في حاجة إلى الجمع بين معطيات علم النفس وعلم الأعصاب في دراستهما للأدب ليكتمل تصورنا عن عملية الإبداع الأدبي بشقيها النفسي والعصبي. لقد حاول المؤلف بيان جدوى الجمع بين بحوث العلمين في دراستهما للأدب، مما يمكننا من فصل القول في قضايا الأدب التي عجز عن تفسيرها علم النفس وحده.

في علم اللغة النفسي العصبي

الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي

الأستاذ الدكتور

عطية سليمان أحمد



42 Opera Square - Cairo Tel : (202) 23900868



٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

- أحمد، عطية سليمان

. الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي

تأليف: عطية سليمان أحمد

- القاهرة : مكتبة الآداب ٢٠٢٣م .

- ٣٣٢ ص ، ٢٤سم

رقم الإيداع : / ٢٠٢٣م

الترقيم الدولي : I.S.B.N: 9789779303

- تدمك : ٩٧٨٩٧٧٩٣٠٣

١-

٢-

أ.

ب. العنوان

الناشر

مكتبة الآداب

أسسها علي حسن عام ١٩٢٣م

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة (١١١١١)

الطبعة الأولى ١٤٤٥هـ = ٢٠٢٣م

Editions Al-Adab

42 Opera Square - Cairo (11111)
Tel & fax: (202) 23900868
E-mail:adabook@hotmail.com

إهداء

إلى روح شيخ علماء النفس

الدكتور مصطفى سويف

وضعتَ أسس علم النفس الأدبي

فكنتَ راية لكل دارس للأدب نفسيًا

فأخذنا نعب من علمك جيلًا بعد جيل

تحية عرفان من نبتة نمت من فيض علمكم.

عطية سليمان

الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي



انطلق الدرس النفسي للإبداع للأدبي من العمل الرائد للعالم الكبير الدكتور مصطفي سويف، وذلك بكتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني خاصة في الشعر)[١]، منذ هذا اليوم بدأت العلاقة بين الأدب وعلم النفس في العالم العربي تتوثق، وجاء تلميذه د. المصري حنورة فأكمل مسيرة أستاذه بكتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني خاصة في الرواية)[٢]، ثم توالت البحوث النفسية في الإبداع الفني بعدهما، لكنها ظلت قاصرة على دراسة الأدب في إطار علم النفس ومعطياته. ثم جاء علم الأعصاب ليلقي بسهمه على الدرس الأدبي، فقدم بحوثًا جادة في تفسيره للأدب كظاهرة إنسانية (نفسية عصبية)، فربط بين الدرس النفسي والعصبي للأدب، فتمكننا من تفسير قضايا أدبية لم يفسرها علم النفس.

ونحن إذ ندرس عملية الإبداع الأدبي في الدماغ، فإننا في حاجة إلى فهم أوسع للقضية وذلك بالنظر إلى ما قدمه علم النفس من دراسة للإبداع الأدبي، ثم مقابلة نتائجه بما قدمه علم الأعصاب من نتائج في دراسته للإبداع الأدبي في الدماغ، وبيان دوره في ذلك، فاقتحم علم الأعصاب عالم الأدب بآلته الحديثة، فدرسه وحلله كمنتج دماغي، فبحث العمليات التي تصنعه وتفاعله مع النص الأدبي إنتاجًا واستقبالًا، مما مكنهم من معرفة كيفية بناء الصورة الأدبية في دماغ الأديب، فتتبعوا نشأة الصورة الذهنية الأدبية في الدماغ وتطورها من قبل ميلاد الأديب حتى مماته وسلطتها على دماغه لحظة إبداعه. فبدأنا ننظر إلى الأدب وإبداعه كعملية عصبية ينتجها دماغ الأديب وتؤثر على دماغ المتلقي.

حاجة الدرس الأدبي إلى علمي النفسي والأعصاب:

هل نحن في حاجة إلى دراسة الأدب بصورة جديدة نتيجة تطور العلوم المعرفية، وما قدمته من تصور جديد للأدب كظاهرة إنسانية؟ وهل يمكن الإفادة من

---

(١) طبع في دار المعارف. ط/ الرابعة ١٩٧٠ .

(٢) طبع في الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط/ الأولى ١٩٩٧.

علمي النفس والأعصاب وما قدماه من نتائج بحثية جديدة في دراسة الأدب؟ لقد تناول العلمان الأدب بدراسة واسعة، بدأها علم النفس بتحليل النص الأدبي ومبدعه، ثم جاء علم الأعصاب ليقدم تفسيرً الكثير من تحليل علم النفس، لتظل الحلقة العلمية دائرة بينهما ومتكاملة، فنحن في حاجة لفهم الظاهرة الأدبية بكل جوانبها النفسية والعصبية، لذا رأيتُ أن أسمي هذا العمل (الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي)، فقد أصبح علم الأعصاب مفسرًا لما استغلق على علم النفس وعجز عن تحليله وتفسره من ظواهر أدبية، فتوقف أمام كثير منها ولم يقدم لها تفسيرًا، وقد أعلنها صريحة على لسان كثير من علمائه، أنه لا يجد تفسيرًا لكثير منها؛ لذا لجأنا إلى علم الأعصاب ليفسرها، بفضل ما قدمه من دراسة عميقة للأدب والأديب؛ فأعطانا تصورًا جديدًا للإبداع الأدبي وآلية صنعه في الدماغ،فعلم الأعصاب عنصر فاعل في الدرس الأدب وتحليله وفهمه على أسس عصبية.

لقد بدأت دراستي بعرض التحليل النفسي للأدب، وبيان ما أفدنَّاه من آراء علماء نفس وما قدموه من دراسة جادة وتحليل دقيق في بحوثهم قديمًا وحديثًا، فحللوا الأدب في إطار علم النفس ونظرياته وأدخلوه معامل التحليل النفسي السلوكي، لذا يحتم علينا البحث العلمي النظر في أعمال من سبقونا من علماء النفس؛ فقد سبقونا بعقود بدراستهم الأسس النفسية للإبداع الأدبي.

إننا نحاول طرح تصور جديد لإبداع الأدبي؛ تصور نفسي عصبي لآلية صنعه في الدماغ، نعرض فيه أفكارهما (النفسية والعصبية) حول القضية، وما أسساه من آلية بحثية في هذا الباب، وما وصلا إليه من نتائج تضئ لنا الطريق، وتضع الأسس العلمية لدراسة الأدب والمنهج العلمي الصحيح،وهي السبيل الذي تسعى إليه الدراسة المزمع القيام بها للأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى عرض آلية بحثية جديدة (نفسية عصبية) للأدب، تقابل بين الأسس النفسية والأسس العصبية للإبداع الأدبي. وذلك لبيان:

١ـ ما وصل إليه علم النفس من نتائج في دراسته للأدب.

٢ـ ما أضافه علم الأعصاب إلى الدرس الأدبي بآلته الحديثة.

٣ـ ما عجز عن تفسيره التحليل النفسي بالرجوع إلى بحوث علم الأعصاب.

٤ـ قيمة التحليل النفسي والعصبي لمسودات الشعراء في فهم خلفية النص.

لذا نناقش كل الظواهر الأدبية التي عرض لها علم النفس بالدرس والتحليل، وما عجز عن تفسيرها، فيغدو علم النفس الأساس الذي نخترق به الدرس الأدبي بعلم جديد (**علم النفس العصبي المعرفي**). فنجمع في دراستنا بين التحليل النفسي والتفسير العصبي للأدب، فيصبح الأدب عملًا له أسس نفسية وعصبية تصنعه.

تنطلق الدراسة العصبية للإبداع الأدبي من بحث القدرة الإبداعية الأدبية التي في دماغ الأديب والمتلقي بصورة عميقة، فقد فرض علينا التطور العلمي والمعرفي أن ننحو هذا المنحى العلمي الجديد، نستعين بعلمي النفس والأعصاب معًا. فالأدب فن ينطلق من أعماق النفس الإنسانية فيخرج خباياها ويعلن عن مكنونها، وقد غاص علماء النفس في أعماقها بتحليلهم للأديب وأدبه وما تضمه من أسراره والمتلقي أيضًا، لهذا كانت الحاجة ملحة للدراسة النفسية للأدب أولًا وما قدمته من بحوث سابقة وحديثة؛ وذلك لفهم خفايا النفس الإنسانية.

لقد تجاوزت دراسةُ الأدب كظاهرة إنسانية الدرسَ النفسي لها، فلم تعد دراسته قاصرة عليه فقط، بل دخل علم الأعصاب في دراسته بآلته الحديثة؛ فتابع تفاعل الأدب في النفس الإنسانية لحظة الإبداع فدرس الدماغ وخلاياه العصبية ووصلاته، ففسر ما خفي من أسرار عجز علم النفس عن تفسيرها، فالأدب نتاج عملية ذهنية تحدث بالدماغ، بيّنها علم الأعصاب وفسرها وأجاب عن كثير من أسئلتها، إنها منطقة لم يستطع علم النفس الولوج فيها بعمق على الرغم مما قدمه من بحوث جادة في علم النفس المعرفي،مما أوجد علم جديد(علم النفس العصبي المعرفي). لكننا لا يمكن إلغاء دور علم النفس في هذا المجال وما قدمه من تحليل جيد لخفايا نفسية الأديب والمتلقي وخلفيات النص، لهذا جمعتْ دراستنا بين التحليل النفسي والتفسير العصبي للأدب.

الباب الأول

الإبداع الأدبي وعلم النفس العصبي المعرفي



١ ـ علم النفس العصبي المعرفي والإبداع الأدبي:

في البداية نسأل: ما الإبداع الأدبي؟ وماذا نعني بعلم النفس العصبي المعرفي؟ وما علاقته بالأدب؟ ثم ننطلق في دراستنا على أسس علمية فنحدد مشكلة البحث وغايته. تلك أمور يجب تحديدها منذ بداية عملنا، لذا جعلنا هذا الباب لمعرفة الإبداع والمبدع وارتباط علم النفس العصبي المعرفي بالأدب، ومفهوم الأدب لدى النقاد وعلم الإدراكيات الذي مهد للدخول بالأدب إلى الدماغ من خلال مصطلح (العقل الأدبي). فالإبداع عملية عقلية تحدث في الدماغ؛فهو أساس الخلق والإبداع؛ كنا نظن الإبداع الأدبي وحيًا أو إلهامًا أو من صنع شيطان في دماغ المبدع أو سباحة في مكنون النفس وأغوارها يهيمن اللاوعي عليه، لكن الأمر غير ذلك، فالإبداع صفة إنسانية اختص بها البشر دون خلق الله، وذلك لأنهم اختصوا بمهمة تفردوا بها دون غيرهم وهي عمارة الأرض، وكذا الإبداع الأدبي؛ ذلك لارتباطه بمكنون النفس الإنسانية والتعبير عنها. لهذا ندرس الإبداع كقدرة وهبها الله للبشر مكنتهم من صنع كل جديد في الحياة.

إن دراسة الإبداع بعمق في أرقي صوره(الإبداع الأدبي)، هي دراسة للجانب الخلاق في لغة البشر الذي يدل على سمو النفس الإنسانية في تعبيرها عن مشاعرها، فهي تبين رقي النفس وقدرتها على التعبير عن ذاتها، مما جعل البشر أرقي الخلق؛لأنهم مبدعون بالفطرة، فالإبداع خلق معجز يصنعه البشر في كل مجالات حياتهم؛فكيف يبدعونه؟ إن خلف الإبداع عملية نفسية وعصبية تمكن المبدع من أن يبدع، بل تدفعه إلى الإبداع دفعًا في كل شيء، لقد حان الوقت كي نرى عملية الإبداع عن كثب من خلال تحليل دقيق لها، استعانًا فيه بآلة حديثة؛ قدمت نتائج مبهرة، وجب توظيفها في فهم عملية الإبداع.

وانطلاقًا من هذا المفهوم، فإن اللغة عملية إبداع تتم في دماغ المتكلم، ويحدث مثلها في دماغ المتلقي ليفهم قصد المتكلم. فإذا تكلم الفرد بلغته وأبدع فيها، فإن في دماغه قوى تصنع داخله هذا الكلام قبل أن ينطق به، وقبل أن نراه بهذه الصورة المبدعة التي تبهرنا وتجعلنا نندفع نحوها فنستمع إلى هذا الخطيب البارع وهذا الشاعر الفحل وننجذب لقولهما ونعجب به.

لا نستطيع، بعد هذا التطور الكبير في العلوم المعرفية، القول: إن قوى غيبية تهبط

من السماء فتصنع الأبداع في دماغ الأديب. فهناك عملية عقلية تتم في دماغه فتثير خلاياه العصبية لينتج هذا الأدب. وقد تصدى لتفسير العملية التي تصنع الإبداع علمان: علم النفس وعلم الأعصاب، كان علم النفس أول من تناوله، فأدلى بدلوه في قضية الإبداع الأدبي، وجاء علم الأعصاب ليكمل مسيرة علم النفس ببحوثه الجادة في تفسير الإبداع، فالتحم العلمان معًا وتعاونا في معالجة ظاهرة الإبداع عامة، والإبداع الأدبي خاصة في إطار علم يجمعهما (**علم النفس العصبي المعرفي**).

٢ ـ الإبداع عملية عصبية:

الإبداع عملية تنتج عن نشاط العقل البشري الذي يعمل ليل نهار داخل الإنسان، فيغير ويبدل في عالمه رغبةً في صنع كل جديد، والإنسان ابن أغيار، لذا يرفض الثبات على حال، فداخله قدرة لم تعد غيبية، بل قدرة خلاياه العصبية؛ تدعوه إلى التغيير وتدفعه إلى تعلم كل جديد والإبداع فيه. لذا، يجب دراسة الإبداع كصفة متأصلة في التكوين البيولوجي والوراثي للبشر، وليس على أنه صفة خاصة لدى بعض البشر الذين سميناهم مبدعين، فكل إنسان مبدع في مجال عمله ولو كان بسيطًا، لأن داخله مخ يتكون من خلايا العصبية تعمل ليل نهار، فترقب الأحداث وتلتقطها وتدونها في تشابكاتها منذ أن كان جنينًا في بطن أمه، فتتفاعل معًا وتستنتج منها نتائج تمكنها من فهم ما خلف الأحداث من دوافع، فتفسرها وتحللها، نتيجة هذا الفهم حتى ولو لم نطلب من هذا الشخص تفسيرها، فكل حدث يتم أمامه أو يسمع به أو تدركه حواسه، يقدح ما بين خلاياه العصبية ومركباتها الكيميائية التي تثار فتفرز مركبًا خاصًا بهذا الحدث (مركبات خاصة بانفعال: السعادة أو الحزن وغيرهما من الانفعالات)، فتثير فيه مشاعر الفرح والسعادة أو الغضب والخوف، مما يجعله يعبر عن الحدث الآني، كرد فعل له، فتستجيب خلاياه العصبية لهذه الإثارة فتسرع بتقديم ما في وصلاتها من معلومات تخص الحدث الآني وتفسره، فينطلق ليعبر عن هذا الانفعال في لغة أدبية أو عامية.

إن ما تقوم به الخلايا من استجابة وتفسير للحدث يعد إبداعًا منها. أبدعته ردًا على هذا الحدث في صورة ربما لا نتوقعها منه ولم يدر بخلدنا أبدًا أن نفكر فيها ولا الفرد المنفعل نفسه. لذا يجب أن نعيد النظر في قضية الإبداع، ونوسع من نطاق مفهوم مصطلح الإبداع ليشمل كل إنسان حي يفكر، فنراقب أقواله وأفعاله وما

يحدث له لحظة إبداعه. لأننا ندرس الإبداع، ليس على أنه عمل خاص بالأديب، بل على أنه قدرة كامنة في عقول البشر، فغايتنا تفسير عمل المخ بمراكزه المختلفة أثناء لحظة/ ومضة الإبداع، لنتبين ما يميز المبدع من قدرة إبداعية خاصة به، لتصبح بعد ذلك حرفة الخاصة به، وقد أظهر المبدعون في شتى مجالات الحياة وفنونها، من عباقرة ومخترعين براعة كبيرة فيما يعملون من حرفٍ بينت ما خلف ذلك من قدرة مخية خاصة بهم. لذا سنعرض لإبداعهم هنا فنخوض مجالًا كثُر الجدل حوله، في إطار علمي النفس والأعصاب لنرى جديدهما فيه، فجاء الباب في الفصول الآتية:

الفصل الأول: الإبداع والمبدع.

الفصل الثاني: الأدب وعلم النفس العصبي المعرفي.

الفصل الثالث: الإبداع الأدبي لدى النقاد وعلماء الإدراكيات.



الفصل الأول

الإبــــداع والمبــــدع

الإبداع عملية عقلية يقوم بها الدماغ؛ لذا يجب دراستها من هذا المنطلق والبحث عن دور الدماغ فيها في كل مجالات الحياة في مكـان إنتـاج الإبـداع (دمـاغ المبـدع). ونحن إذ ندرس الأدب بوصفه عملية إبداع عصبية تحدث في دماغ المبدع، لذا نبحث عن الإبداع كعملية يقوم بها دماغ العامي والأديب داخله بعمق كبير، فتبـدأ رحلتنـا في تتبع المسار العصبي لعملية الإبداع الأدبي داخل الـدماغ حتـى ينتهـي عمـل الـدماغ بإنتاج عمل إبداعي (أدبيًا كان أو اختراعًا).

ثم ننظر للمبدع الذي أبدعه. فندخل في دماغه لنبحث عن القدرة الكامنة بـه التـي جعلته متفردًا في إبداعه، وصفاته الشخصية والنفسية وبيئته التي جعلـت منـه مبـدعًا، مما يجعلنا ندرس النفس الإنسانية وما يحدث داخلها من عمليات تفكير تسبق عملية الإبداع وما يحدث داخل المبدع من انفعال وتفاعل يتم في دماغه مما جعله يبدع، إنها عملية عصبية تقوم بها خلايا المبدع، فالإبداع له جانب نفسي هو نفـس المبـدع التـي تجعله يبدع بصورة متفردة تميزه عن غيره؛ وهو جانب لا يمكن تجاهله، كذا الجانب العصبي وما له من دور أساسي في عملية الإبداع، لذا يجب أن نـدخل الجـانبين معًـا، لنربط بين الإبداع والمبدع ودماغه ونفسيته.

القسم الأول: الإبداع

عرضنا هذا القسم (الإبداع) من خلال عدة محاور هي:

المحور الأول: الإبداع ومصدره.

المحور الثاني: مفهوم الإبداع لدى علماء النفس وعلماء الأعصاب.

المحور الثالث: تطور مفهوم الإبداع.

المحور الرابع: الإبداع والسياق الاجتماعي.

المحور الخامس: الفرق بين التفكير الإبداعي والتفكير العادي.

المحور الأول: مصدر الإبداع.

أ ـ التفكير الإبداعي:

ما التفكير الإبداعي؟ هو ما يقدم لنا شيئًا جديدًا: فـ«يقـدم التفكيـر الإبـداعي (الخلاق) شيئًا جديدًا أو مختلفًا. وقد يكون هذا الإبداع حلًا لمشكلة منزلية عائليـة، أو قد يكون اكتشافًا علميًّا أو اختراعًا هندسيًا يغير وجه العالم بأكمله.»[1] إن أي عملية تفكير في الدماغ تأتي بشيء جديد هي تفكير إبداعي يجب علينـا دراسـته وبيـان آليـة صنعه في الدماغ.

ب ـ من أين يأتي الإبداع؟

«يأتي الإبداع ـ في اعتقادي ـ من دافع إنساني فطـري لخلـق شـيء جديـد، ثمـة ميادين تنضوي تحته، كما أن الإبداع ينشأ أيضًا عن حقيقة أن البشر لا يمكنهم تجنب التواصل مع الآخرين. كما أنه ينشأ أيضًا ـ وليس حصريًا ـ من أعماقنا.»[2]

إنه تصور حقيقي لمصدر الإبداع، فهـو يـأتي مـن داخـل أعماقنـا مـن الـدماغ وعمليات التفكير والإبداع التي تتم فيه، وهذا تحديد لمصدر الإبـداع بأنـه يـأتي مـن نشاط عقلي يحدث بين الخلايا العصبية ووصلاتها التي تتولى عملية الخلق والإبـداع. لذا لا يمكن لشخص ما أن يبدع شيئًا جديدًا إلا إذا أَعْمَلَ عقله فيـه، فالإبـداع عمليـة عقلية يقوم بها الدماغ لإبداع أشياء لم نعرفها من قبل في كـل منـاحي الحيـاة، فالإبـداع ينطلق من دافع داخلي، وهو نشاط الدماغ الدائم.

ج ـ مكمن الإبداع:

يكمن الإبداع في حِرَفية المبدع أي مهارته واحترافه في مجال إبداعـه؛ وتمكـن المبدع من آلة إبداعه (لغة. علم. فن) ثم ينطلق بحرفية للإبداع فيها، فـ« قيمة الإبـداع تنشأ من الانضباط أو ـ بعبارة أخرى ـ من الحرفية. فـالأمر الصـادق هـو أن التركيـز، والانتباه للتفاصيل، والقياس المتكرر، والتدريب المستمر، يقوم بتحريـك للوصـول إلى المصادفات السعيدة وهـذا هـو **مكـن الإبـداع**. إن الفـن الجيـد، والعلـم النـافع، والقوانين الصالحة للمجتمع كلها أفعال إبداعية، يـتم إنجازهـا بشـيء مـن الحرفيـة،

---

(١) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١٠.

(٢) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة:١٣.

والعمق، والاقتصاد في التعبير»[1]

إن الإبداع تحرير للتفكير ليطلق للفكر العنان فيتحرر بلا قيد ولا شرط في كل اتجاه لخلق وإبداع الجديد، فينطلق إلى أفكار جديدة ومبتكرة يصنعها الدماغ النشط مما يدفع للمبدع ليبدع.

المحور الثاني: مفهوم الإبداع لدى علم النفس وعلم الأعصاب.

أولًا: الإبداع لدى علم النفس (نشاط نفسي).

«ما الإبداع؟ وكيف يمكن تعزيزه؟ ينطوي الإبداع على إنتاج شيء ما يتسم بالثراء والجدارة»[2] هذا مفهوم الإبداع بشكل عام. «يرى علم النفس النشاط النفسي الإبداعي هو مجموعة من الظواهر السلوكية التي تصدر عن الفرد كرد فعل واستجابات على منبهات تصدر إليه من البيئة (سواءً كانت داخلية أو خارجية). النشاط النفسي إذن مجموعة استجابات قد تكون استجابات حركية أو ذهنية أو لغوية»[3]

هذه الاستجابة ينتج عنها إبداع جديد آتٍ من نشاط وتفاعل نفسي نتيجة مثير يقدح خلايا مخ المبدع فيستجيب له، إذن هناك منبه يصدر من داخل المبدع أو خارجه؛ فينفعل به، فيبدع شيئًا لم نره من قبل استجابة لهذا المثير وتحت تأثيره.

هذا الرأي لعلم النفس حدث نتيجة هيمنة النظرية السلوكية عليه في قولها بالفعل ورد الفعل، فترى أن كل فعل هو رد فعل لما يسبقه من أحدث، لذا فالإبداع استجابة لمثير ما، فهو نشاط نفسي يحدث نتيجة منبهات، وهذا الرأي فيه نظر، فالمثير يُحدث الإبداع بتنشيط نفسي للمبدع هذا حق، لكنه لا يتفاعل مع النفس فهي كلمة فضفاضة، والصواب أن هذا المثير يؤثر فعلًا، ولكن على الخلايا العصبية ووصلاتها، مما يؤدي إلى نشاط كبير بينهما؛ويجعلها (تحت تأثير انفعال ما) تفرز مركبًا كيميائيًا بينها، فتتفاعل معًا، فينتج عن هذه العملية فكرة إبداعية جديدة.

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٤.

(٢) علم النفس المعرفي: ٦٩٤ ـ ٦٩٥.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: د. المصري حنورة، الهيئة المصرية للكتاب ط/ ١، ١٩٧٩، ص١٣.

ويسأل عالم النفس سترنبرج في تعريفه للإبداع: «كيف يتأتى لنا تعريف الإبداع باعتباره بناء واحدًا ... في الواقع، توجد تعريفات كثيرة للإبداع محدودة النطاق ... ينظر إلى الإبداع باعتباره يشير إلى عمليات إنتاج شيء ما يتسم بالأصالة والجدارة، وهذا الشيء قد يتخذ أشكالًا عدة. ربما يتمثل في نظرية، أو قصة، أو رقصة، أو سيمفونية، أو أي شيء.»[1]

ونتيجة هذا التعريف للإبداع لدى علم النفس «فإن عالم النفس يتعامل مع الإبداع بصفته شكلًا من أشكال النشاط العقلي المركب الذي يتجه الشخص بمقتضاه إلى أنواع جديدة ومبتكرة من التفكير أو الفن أو العمل أو النشاط، اعتمادًا على خبرات وعناصر محددة، أي أن الإبداع بعبارة أبسط يشير إلى تلك القدرة على إعادة تشكيل عناصر الخبرة في أشكال أو صيغ جديدة (فنية أو أدبية أو علمية أو أي شكل آخر). وقد بينت الدراسات السيكولوجية المعاصرة أن الإبداع يعتبر شرطًا ضروريًا (ولكن غير كاف) للعبقرية. بعبارة أخرى فإن من أحد الشروط الضرورية للعبقرية هي أن يتصف الشخص بالقدرات الإبداعية التي يمكن تحديدها من خلال بعض المقاييس الموضوعة لهذا الغرض.»[2] الإبداع قدرة كامنة في العقل على إعادة تشكيل عناصر من الخبرات السابقة في صيغ جديدة، وهي شرط ضروري لوجود العبقرية، فمن لا يمتلكها فلا إبداع له.

ثانيًا: الإبداع لدى علم الأعصاب (عملية عصبية).

نظر علم النفس إلى الإبداع بوصفه نشاطًا نفسيًا عقليًا يحدث نتيجة قدرة إبداعية لدى المبدع، ويمكن معرفة مقدارها من خلال مقاييس علم النفس وفي معامله. لكن الأمر أكبر من ذلك، فالإبداع قدرة ذهنية حقًا ويمكن إخضاعها لمقاييس علم النفس، ووسائل تحليل خارجية للفرد، ومن خلال ما يبدو للفاحص من استجابة لهذه المقاييس دون الدخول إلى دماغه وما يتم به من تفاعل أثناء عملية الإبداع، لكن أين يتم هذا الإبداع في دماغ المبدع؟ وأي مناطق الدماغ المسؤولة عن صنعه؟ وكيف يحدث هذا وما آليته؟ هذه الأسئلة تجعلنا نعيد النظر إلى ما قاله علم النفس في تعريفه للإبداع من خلال علم الأعصاب، فالأدبُ عملية خلق وإبداع تتم

(١) علم النفس المعرفي: ٦٨٥.

(٢) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع: ٥٨.

بالدماغ في الشق الأيمن من دماغ المبدع، لهذا فنحن أمام مثلث يصنع العمل الأدبـي، يتكون من ثلاثة أضلاع: أـ عقل مبدع. ب ـ عمليـة إبـداع. ج ـ أدب مبتكـرة. يمكـن تصور هذه العملية من هذا الشكل:

دماغ أديب مبدع > عملية تفاعل في فضاء إبداعي بدماغه >أدب مبتكر.

فمن أراد فهم الأدب بعمق ودقة فعليه دراسة كل هذه الأضلاع، وبيان دور كل ضلع منهم في عملية إبداع الأدب. ومن أراد معرفة الجانب الإبداعي فيه فعليه خوض غمار هذا البحر.

المحور الثالث: تطور مفهوم الإبداع.

تطور مفهوم الإبداع من الفلاسفة وعلم النفس انتهاء بعلم الأعصـاب، ونتـابع تطوره هنا:

أـ الإبداع إلهام:

«فسرت الآراء المبكرة للإبداع على أنه أسـاس افتـراض أن الإنسـان لا يلعـب دورًا مباشرًا في عملية الإبداع، وعلى ذلك فقد ربطت الإبـداع بالطبيعـة وفسـرت دور **الإلهام والوعي** في إنتاج الفكرة الجديدة، ومنها نظرية **الإلهام** لأفلاطون الذي يـرى أنـه لا يوجد شيء يسمى الإبداع الشخصي: وإنما يرى أن الإبداع نـاتج عـن وجـود قـوة خارجية إلهية تسمى **الإلهام**، أما أرسطو فيعتقد أن عمليـات الإبـداع تخضـع لقـوانين الطبيعة، ويركز على دورها في إنتاج الإبداعية التي تحدث تلقائيًا أو بالصدفة»[1]

هذه الرؤية الأفلاطونية للإبداع سيطرت على تفكير العلماء والفلاسفة والنقـاد زمنًا طويلًا، ظل فيهـا الإبـداع حبيسًـا لهـا، وظهـر هـذا جليًـا في تصـورهم للإبـداع الشعري؛ فقالوا بوجود شيطان للشاعر يلهمه شعره، ومن ثـم كـان الإبـداع الشـعري لديهم مرتبطًا بالوحي والإلهام.

ب ـ تطور مفهوم الإلهام:

لقد نُظر «إلى الإبداع في البداية **كإلهام** أو **وحـي إلهـي دينـي** في الأعـراف والتقاليـد اليونانية، اليهودية والمسيحية والإسلامية، ولكن منذ التنوير ... تم رؤيته أكثـر فـأكثر

(١) نظريات الإبداع: د.الحملاوي صالح المعتمد، الشبكة العنكبوتية.

على أنه مقدرة إنسانية للاستبصار، الأصالة وفاعلية المشاعر. ونحو نهاية القرن (١٩)، بدأ الاكتشاف السيكولوجي في الشروع كمثال على ذلك، من خلال العمل الرائد الذي قام به جالون. وخلال سير القرن العشرين تدفق عدد من الأعـراف المختلفـة معنونـة قضايا الإبداع»[١]

لكن هل الإبداع حقًا عملية نفسية؟ كان «الاعتقاد السائد عن التفكير الإبداعي والخلاق هو أنه تفكير يحتاج إلى عملية ذهنية مختلفـة عـن تفكيرنـا اليـومي العـادي والمألوف. ويقال إنه يأتي من **الإلهام** أو البصيرة والحدس، وهي حالات تنتابنـا فجـأة وبدون مقدمات، كما أنه من المحتمل أن يأتي من العقل اللاوعي. وعندئذ تصدر عنَّـا صيحة الاندهاش والانبهـار، ثـم يـأتي، بعـد ذلـك، دور الخبـرة التـي تُسـهم في حـل مشكلاتنا»[٢]

كانت هذه بداية التحرر من الرأي السابق عن الإبداع كوحي وإلهام؛ لينظر إليـه من الجانب النفسي. فالإبداع إذن،يحدث نتيجة عمل آلة التفكير وتأثيرها عـلى نفـس المبدع وعقله الباطني.

ج ـ الإبداع قدرة دماغية على صنع ترابطات:

هذا تطور لمفهوم الإبداع بوصفه قدرة دماغية على اكتشاف العلاقات الجديـدة وتوارد الأفكار على دماغ المبدع،إنه «القدرة على اكتشاف علاقات جديـدة، أو حلـول أصيلة تتسم بالجدة والمرونة، ويسمى الإبـداع، وخيـال إبـداعي تـوارد حـر للصـور الذهنية والأفكار أو نمط جديد لها يفيد في حل مشكلة ما.»[٣]

إنه القدرة على ابتكار الحلول واكتشاف الروابط الجديدة والعلاقات بين الأشياء، وذلك بغرض خلـق تصـور جديـدة لم يكـن موجـودًا إلا في ذهـن المبـدع، فالشـاعر الجاهلي (امرؤ القيس) الذي استطاع الربط بين الأوابد وحصانه السريع بقوله واصـفًا إياه: (قيد الأوابد)، مما أظهر علاقة بينهما لم يُلتفـت إليهـا مـن قبـل عـلى الـرغم مـن

---

(١) الإبداع والحكمة والمصداقية: أنّا كرافت، تر/ مجدي عبد الكريم حبيب، المركز القومي للترجمة ٢٠١٧ ص ١٠.

(٢) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: دون ك. ماك وآخرون، تر/ محمـد مدين، المركز القومي للترجمة، ط/ الأولى ٢٠١٥ ص٢٠٧ ـ ٢٠٩.

(٣) معجم علم النفس والتربية: مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٨٤م، ج١ ص٣٧.

وجودها في الواقع، لهذا يعد هذا الشاعر مبدعًا، فقد خلق علاقة بينهما لم تكن موجودة في ذهن الآخرين(على الرغم من وجودها في الواقع)، فاستطاع الشاعر المبدع الربط بين متنافرين، فأبدع تصورًا جديدًا بينهما باستعارته هذا.

إذن، «الإبداعية قدرة على إنتاج فكرة إفصاحيه بشكل ملحوظ أو على إنجاز إنتاج (نص أدبي أو علمي) يكون مجددًا وغير متوقع يتلاءم مع الوضع ويعتبر ذا قيمة.»[1] هذا الأمر ظاهر بصورة كبيرة في الاستعارة؛ حيث يبدع الأديب صورة استعارية أو فكرة يعرضها في قالب استعاري، لم يسبق بها، فالإبداع قدرة كامنة في مخ المبدع، تجعله ينتج أفكارًا جديدة علمية أو أدبية لم نتوقعها؛ مثل هذه الاستعارات المبتكرة التي ربط فيها هؤلاء الشعراء بين المتنافرين:

١ـ بشار بن برد في وصفه لغبار المعركة في قوله:

(كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه)

ما علاقة الغبار بالليل المظلم؟ ربط الشاعر بين متنافرين (غبار كثيف +ليل مظلم) كالآتي:

حركة غبار كثيف يسقط عليهم > داخل مخ المبدع > ليل تسقط كواكبه.

٢ـ امرؤ القيس وصف طيرًا مذبوحًا بطير يرقص: (والطير يرقص مذبوحًا من الألم). جمع الشاعر بين حركتين متنافرتين متضادين: حالة رقص وفرح وحالة ذبح وموت.

حركة طائر يقفز مذبحًا> داخل المخ المبدع > حركة طائر يرقص فرحًا.

إن الإبداع قدرة على إدراك حقيقة الأشياء وفهمها وإيجاد علاقة ما بينها لم تكن معروفة من قبل، فالإبداع أشبه بفتح نافذة على مناطق جديدة، لهذا لا يتحقق الإبداع في ظل تمسكنا بالحالات الذهنية السابقة، بل يجب أن نغير فيها بالخروج عليها (التفكير خارج الصندوق) فالإبداع «إدراك النمط، أو خلاصة المادة التي نتعامل معها. وهو إقامة رابطة بين الأشياء، لم يقم بها أحد من قبل ... فالإبداع أشبه بفتح

---

(١) قاموس العلوم المعرفية: غي تيبرغيان وآخرون تر/ جمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة بيروت ٢٠١٣ص١٦٥.

نافذة على مناطق مختلفة. تخيل وجودك في غرفة مغلقة من كل جانب، ثم اكتشافك لتلك النافذة التي يُمكنك فتحها. وصف رولد هوفمان الحالة الإبداعية الملهمة بوصفها انفتاحًا على الخبرة يعاونه فن امتلاك الشجاعة لأن تمسك بالقلم وتشرع في الكتابة ... يتعين عليك أن تدرك أنماطًا لا يراها الآخرون، و/ أو تفتح زوايا مفضلة للرؤية على مجالات غير مطروقة. نادرًا ما يتحقق الإبداع في ظل التشبث بالقاعدة نفسها أو الحالة الذهنية عينها التي خلقت حجر العثرة... إنك تنظر إلى مجموعات المعلومات نفسها التي رآها الآخرون، ولكن بطريقة جديدة تجعلك تكتشف شيئًا جديدًا وغير مطروق.»[١]

الإبداع عملية ذهنية يقوم بها مخ المبدع، لقد أكد علماء الأعصاب على أن الإبداع عملية خلق أو إعادة بناء شيء جديد من شيء موجود سلفًا. تمكن المبدع من إدراك أو رؤية زوايا لم يرها الآخرون، ففتح نافذة عليه فرأيناه معه، مما يجعلنا نعده إبداعًا جديدًا لأنه غير مسبوق ولا مطروق.فالإبداع ليس سوى ربط الأشياء معًا، «فلا تنزل العبقرية المبدعة أبدًا من السماء، ولا تأتي من أي مكان. وهي تقوم على حل مشكلة لا بإضافة معلومات جديدة، وإنما **بإعادة الربط** بين معلومات سبق ترسيخها في الذاكرة بشكل مختلف، ومع ذلك، يمكن أن تتجلى أيضًا من خلال التعبير الحاد عن موهبة، أو عن قدرة ذهنية عقلية جدًا، مثل المنطق الرياضي، أو تنتج عن تكرار مهمة أو حركة ينشط بصمة دماغية، كما في حالة النابغين في الموسيقى.»[٢]

المحور الرابع: الإبداع والسياق الاجتماعي.

أـ البيئة والإبداع:

تحتم دراسة الإبداع ضرورة إدخال السياق الاجتماعي فالمبدع لا ينفصل عن بيئته، وتظهر آثار بيئته ومجتمعه في أعماله الإبداعية، فلا تخلو قصيدة لشاعر جاهلي أو إسلامي أو معاصر من إشارات تبين بيئته وعصره، وتعكس ثقافة عصره وما يميز شعره. لذا «تقضي دراسة الإبداع النظر إليه في ضوء السياقات التي يحدث فيها، وقد يقضي فهم الإبداع سعي المرء سعيًا حثيثًا وراء السياق (الاجتماعي، والذهني،

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ٨٦ ـ ٨٧.

(٢) مناطق الدماغ الجديدة:برنار سابلونيير، تر/ محمد طجو، دار جامعة الملك سعود للنشر، ط الأولي، بألفين وعشرين، ص واحد وثمانين.

والثقافي) للإلمـام بتـاريخ العمـل الإبـداعي الشـامل. في الواقـع، تبـدو الاسـهامات الإبداعية غير قابلة للتنبؤ نظرًا لانتهاكها المعايير الراسخة التي وضعها الرواد الأوائـل والمعاصرين للمبدع. وتعد قدرة المبـدعين عـلى التوصـل للاكتشـافات بالمصـادفة وتحقيقها بفاعلية خاصة من بين كثير من الخصائص المميزة لهم»[١] فيجـب إدخـال تأثير البيئة والمجتمع في تحليلنا للصور الإبداعية للشاعر.

ب ـ أثر مكونات البيئة في صنع الإبداع.

حدد العلماء عناصر تساعد المبدع وتمكنه من صنع إبداعه، منها البيئـة والمنـاخ الذي يعيش فيه، فيجب أن يعيش المبـدع في بيئـة ومنـاخ جيـدين ليكـون قـادرًا عـلى الإبداع، فهي عوامل تتجاوز البناء الذاتي لشخصـية المبـدع، إنهـا أمـور تتصـل ببيئتـه وتعليمه وثقافته وما اكتسبه منهم؛ كذا قدرته على القفز فوق الـنمط القـديم، فلهـا دور كبير في صنع عقل المبدع، يتلخص في الآتي:

١ ـ **النوم**: هو أحد أفضل الأدوات للحصول على أفكار إبداعية. لقد تم الاعتراف جيدًا بأهمية النوم كأداة مساعدة على الإبداع. فلا بـد أن نمـنح المبـدع بيئـة تحقـق لـه الراحة الجسدية (النوم)، إن النوم بمثابة عملية شحن لخلاياه العصبية نتيجـة شـحنها بالطاقة الكهربية أثناء النوم.

٢. **رواية القصص**: «إن رواية القصص أمر مهم ... والمحادثـة مـع الآخـرين قـد تعطى زخمًا لرواية القصص» فتفتح آفاقًا جديدة في مخه يلج فيها فيبدع أفكـارًا جديـدة من خبرات سابقة فيه.

٣ ـ **تعلم الآخرين**: «إن التعليم ليس فقط مهمة روتينية؛ إذ يمكن أن يقدم مساعدة عظيمة على الإبداع ... إن تعليم الآخرين سبيل رائع لتحرير عقلك.»[٢]

٤ ـ **التفكير الجانبي**: «يتضمن التفكير الجانبي والقفز عبر الأنماط تطبيقًـا مباشـرًا لمفاهيم مستمدة من التقدم الذي قطعه حقل ما عـلى مسـألة غيـر ذات صـلة في حقـل آخر. فقد تقـوم ـ في إطـار التفكيـر الجـانبي ـ بتطبيـق الطبيعـة الخاصـة بنمـوذج مـا للمساعدة على إلقاء الضوء على مشكلة مختلفة. أو تقوم بتطبيق التقدم الذي تحقـق في

(١) علم النفس المعرفي:٦٨٩.

(٢) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: (بتصرف) ٩٠ـ ٩١.

تبيان نموذج ما على نموذج آخر مختلف تمام الاختلاف»[1] التفكير الجانبي قدرةٌ خاصة للمبدع تجعله يقفز فوق النمط القديم من التفكير الذي تعلمه سلفًا. لكنه في ذات الوقت مرتبط ببيئته، فهي من أعطاه النمط القديم والأساسي الذي سيقفز فوقه، وما فعله هو أنه خرج على هذا النمط (الخروج على الصندوق)، بتطويره والإبداع فيه (التفكير خارج الصندوق).

ج ـ المعرفة أساس التفكير الإبداعي الخلاق.

المعرفة من عناصر صنع الإبداع في الدماغ، «يعتقد بعض الناس أن الإبداع والتفكير الخلاق يتطلب أفكارًا جذرية، راديكالية، وهذه الأفكار تأتي من اللامكان. وهذا الاعتقاد بعيد تمامًا عن الحقيقة؛ فالمعرفة مهمة جدًا في هذا التفكير الإبداعي (الخلاق) ... فعادة ما تتأسس الأفكار الجديدة على ترابط أفكار موجودة في الأصل، أو استعارة فكرة من موقف مشكل مشابه.»[2]

هذا يعني أن الأفكار الإبداعية لا تأتي من فراغ، بل لا بد أن تُبنى على أفكار سابقة طورها المبدع وغير وبدل فيها، فجاءته أفكاره السابقة وما اكتسبه بالتعلم، فالإبداع ينمو بهذه الأشياء، إنها عملية عقلية يقوم فيها المخ بالربط بين الأفكار وما خزنه منها في وصلات خلاياه.

لهذا ارتبط الإبداع بالمعرفة من وجوه، تجعل المبدع يتمكن من إبداعه من هذه الوجوه:

١ ـ **تأثير قيود المعرفة على الإبداع: (التفكير داخل الصندوق)**: تفيد المعرفة السابقة في عملية الإبداع؛ ولكن قد تؤدي هذه المعرفة إلى تقييد انطلاقة المبدع، لأنها تصنع شبه شلل في تفكيره، فلا يرى إلا ما اكتسبه سلفًا من معرفة، مما يجعله يفكر في إطار أفكاره السابقة أي التفكير داخل صندوق أفكاره التي تعلمها سابقًا. إذن المبدع يحتاج إلى الخروج على إطار المعرفة السابقة، ليبدع أفكارًا جديدة دون التقيد بالأفكار السابقة. «فقد تصيب مَن يحاول حل المشكلة بعمى ذهني على نحو جزئي وتبعده عن سبيل الولوج إلى عالم العقل؛ وتفرض عليه التفكير **(داخل الصندوق)** أعني أنه لا

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: (بتصرف) ٩٠ـ ٩١.

(٢) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١٠.

يستطيع التفكير خارج القيود والقواعد والمحددات السائدة والمستقرة. ولا شك أنه سيكون من الأفضل الانطلاق بسجل نظيف أعنى أن نبدأ وكأن الذهن صفحة بيضاء ... ولكن وعلى نحو عام، نقول إن حل معظم المشكلات دون دراسة ما قام به الآخرون من قبل هو، في الغالب، أمر شبه مستحيل»[(١)]

هذا الأمر يجمع بين جانبين متناقضين يجعلان المبدع يقع في صراع بينهما وهما:

الأول: ما لديه من أفكار سابقة هي أساس يبنى عليه أفكاره الجديدة. ومشكلة القديم أنه يشل تفكيره الإبداعي ويصيبه بالعمى الفكري، فيظل مقيدًا به، فلا يخرج بإبداع أي جديد.

الثاني: محاولة التحرر والخروج على الفكر القديم الذي يقيده، فلا يبدع الجديد.

لكننا نتراجع عن وصف المعرفة السابقة بالقيود التي تكبل المبدع، لأنها تمثل خزانته التي يرجع إليها المبدع، فحفظ الشاعر لشعر سابقيه يمكنه من إبداع شعره الجديد، مما لم يُسمع قبله؛ فينسج مما حفظ كل جديد.

٢ ـ الحدس: ما علاقة الحدس (التخمين) بالإبداع؟ «يعتقد بعض علماء النفس، أن مفهوم الحدس، يلعب دورًا معينًا في عملية التفكير الإبداعي والخلاق، وأن هذه العملية الحدسية تختلف تمامًا عن التفكير التحليلي، فهم يعتقدون أن الحدس يعد نتيجة لإعادة بناء المشكلة، بعد فترة من عدم التقدم (والسكون) حيث يعتقد المرء أنه عالق في خبرات الماضي؛ وعندما يحدث فجأة اكتشاف أسلوب جديد لإعادة عرض المشكلة والتعامل معها، ومن ثم يؤدي هذا الأسلوب الجديد إلى طريق مختلف للحل لم يكن ممكنًا، قبل الآن، التنبؤ به»[(٢)]

يأتي الحدس نتيجة تفكير داخلي صامت تقوم به الخلايا العصبية لتقدم حلًا للمشكلة الآنية. إنها من يفكر لنا في الحل عند انشغالنا بأمر آخر ثم تلقي الحل علينا فجأة. إذن هناك تفكير وبحث يحدث بدماغنا لا نشعر به فنعده حدسًا، إنه إبداع يعمل في صمت داخل الدماغ. هذا الأمر جعلنا نغير قولنا: إن داخل الشاعر شيطان شعر،

(١) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١١.

(٢) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١٠.

يلهمه القصائد التي يبدعها، لقد تبين الرشد من الغي؛ فعرفنا حقيقة الأمر بالدليل، إنه عمل الدماغ وخلاياه، وإن صمت الشاعر وسكونه لحظة الإبداع كان بسبب سماعه لخلاياه أثناء إبداعها، فكأنه وحي يهبط عليه من السماء؛ نحسبه وحيًا يهبط على الشاعر أو شيطانًا يلهمه شعره.

المحور الخامس: الفرق بين التفكير الإبداعي والتفكير العادي.

«إن الاعتقاد السائد عن التفكير الإبداعي والخلاق هو أنه يحتاج إلى عملية ذهنية مختلفة عن تفكيرنا اليومي العادي والمألوف. ويقال إنه يأتي من الإلهام أو البصيرة والحدس، وهي حالات تنتابنا فجأة وبدون مقدمات، كما أنه من المحتمل أن يأتي من العقل اللاوعي. وعندئذ يصدر صيحة الاندهاش والانبهار، ثم يأتي، بعد ذلك، دور الخبرة التي تسهم في حل مشكلاتنا ... قام علماء النفس والاجتماع وأخصائيو المخ والأعصاب بإجراء تجارب على الإبداع. والرأي الذي يجمع عليه هؤلاء الآن هو أن هذا التفكير الإبداعي لا يختلف عن التفكير العادي الشائع. ومن ثم فإن علينا الآن أن نناقش أولًا مما يتكون التفكير العادي والشائع، ثم نعرف، بعد ذلك كيف يمكن تفسير عوامل التفكير الإبداعي في إطار التفكير العادي وحدوده.»[1]
« إن هذه العمليات الذهنية الخاصة بالتفكير الإبداعي والخلّاق، لا تختلف عن تلك العمليات الخاصة بالتفكير العادي.»[2] «وبإيجاز، انتهت النظريات السيكولوجية إلى أن العمليات العقلية الخاصة بالتفكير الإبداعي لا تختلف كثيرًا عن تلك العمليات التي تتم في التفكير العادي.»[3]

وهذا الرأي مردود عليه، فما قدمته العلوم المعرفية يثبت خصوصية الإبداع، وتميز المبدع بصفات تجعله خلاقًا مبدعًا متفردًا عن أقرانه. لقد نظر هذا الرأي إلى الإبداع على أنه يحدث نتيجة عمل آلة التفكير الإبداعي والتفكير العادي (المخ) وهي واحدة في الحالتين، ومن ثم فإن مراحل عملية التفكير التي يمر بها المبدع هي المراحل التي يمر بها التفكير العادي، والطريق الذي يسلكه المخ في التفكير في الحالتين واحدة، لكنه يتم بدرجات متفاوتة، فالمبدع لديه قدرة إبداعية أكبر على

(١) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي كيف تفكر مثل العالم: ٢٠٧ ـ ٢٠٨.
(٢) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢٠٧ ـ ٢٠٩.
(٣) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١٣.

الربط بين المعارف المتنافرة في سرعة فائقة أكثر من الآخرين مما يميز تفكيره عن التفكير العادي وتجعله متميزًا لأسباب ذكرناها سلفًا، كما أنه لديه قدرة أكبر على الرؤية في اتجاهات متعددة أكثر من غيره، وقدرة على التفكير خارج الصندوق ليتحرر منه. والذي نقوله هنا: إن الإبداع قدرة عقلية في دماغ كل إنسان، لأنه قدرة قد تصدر من إنسان عادي أو من إنسان وصفناه بالمبدع، أو كأن الإبداع حرفة له؛ فآلة صنع الإبداع (الدماغ) فيهما واحدة.

القسم الثاني: المبدع

من المبدع؟ وما صفاته الشخصية، ومقوماتها وتكوينها الخاص بها التي تجعله مبدعًا، لنلج إلى البناء الذهني له والتكوين العصبي لدماغه من خلال عدة محاور هي:

المحور الأول: تعريف المبدع.

المحور الثاني: عناصر تصنع المبدع وتميزه.

المحور الثالث: قدرة المبدع الفذة وصفاته الشخصية.

المحور الرابع: الحمض النووي وصنع الإبداع.

المحور الأول: تعريف المبدع.

سؤال يطرق جانبًا حاسمًا في قضية الإبداع: من الفرد الذي يتمتع بقدرة إبداعية آتية من دماغه جعلته مبدعًا؟ هل الأديب أم المهندس العبقري أم كل إنسان وجد على الأرض يمكن أن يكون مبدعًا؟ «لا يقتصر إعجابنا بالعبقري والإبداع على إنجازاته بل يتعداها إلى أشياء أخرى ... فالعبقري شكسبير مثلًا لا يقتصر إعجابنا به على الآفاق العقلية غير متناهية التي فتحها أمامنا من خلال مسرحياته، بل يمتد بآثاره إلى اللغة الإنجليزية ذاتها، مطورًا إياها ومحققًا من خلال الكلمة والأسلوب عوالم وآفاقًا لم تكن موجودة من قبل، ... ومثله فعل نجيب محفوظ، ليس بالأعمال الروائية العظيمة التي أبدعها فحسب، بل بما تركه من آثار عميقة في اللغة والنقد والأدب والسلوك البشري والاجتماعي ... **فالمبدع العبقري** إذن، إذا أردنا أن نعرفه بشكل عام، **شخص استطاع أن يتجاوز المقاييس العادية من خلال أعماله الخلاقة في الأدب أو الفن أو العلم، أو أي**

حقل من حقول المعرفة والنشاط»[1].

المبدع من يتجاوز الأعمال التقليدية النمطية التي ينجزها كل فرد عادي، ليلج إلى جانب فيها لم يطرقه أحد قبله،ليخلق فيه ويبدع الجديد الذي لم يسبقه أحد إليه. إنه يتجاوز المقاييس العادية بإبداعاته الخلاقة الجديدة. إننا نرى هذا لدى كثير من المبدعين في شتى المجالات، وقد مثل المؤلف بشكسبير ونجيب محفوظ، ولكننا نرى أن كل متكلم باللغة مبدعًا (أديبًا كان أم عاميًا)، وذلك لأن الإبداع طاقة عقلية نشطة في دماغ هذا المبدع يجب أن نتتبعها في كل أعماله الأدبية وغير الأدبية، بل في سلوكه بوجه عام، فهو مبدع في كل شؤونه. فلو أقمنا دراسة مستقلة لمتابعة أديب مبدع في جانب استعاراته الجديدة مثلًا، فسنجد هذه الطاقة الإبداعية النشطة في دماغه تدفعه إلى خلق وابتكار الجديد في كل صورة استعارية يصنعها، فيضيف لها عناصر إبداعية تجعل منها استعارية غير نمطية، لذا يجب دراسة استعارات أديب أو شاعر ما؛ باستحضار صفاته الشخصية وفي إطار فهمنا له.

المحور الثاني: عناصر تصنع المبدع وتميزه.

١ ـ «**الأشخاص المبدعون** هم من يقدمون نواتج إبداعية. وهؤلاء الأشخاص يتواصلون إلى ابتكارات، واكتشافات استبصارية وأعمالًا فنية، وأطرًا إرشادية ثورية، أو أي نواتج أخرى تتسم بالأصالة والجدارة، وتشير الرؤى التقليدية إلى أن الأشخاص المبدعين يتميزون أيضًا بأسلوب حياة إبداعي. تغلب عليه المرونة، والسلوكيات غير النمطية، والاتجاهات المنفتحة.»[2]

٢ ـ أهمية معرفة المبدع: فـ«إن الشرط الأول لإقامة الاستطيقا على أسس مبتكرة أصيلة هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولًا وقبل كل شيء ... ذلك أن كل عمل فني فعل وتعبير لإرادة مبدعه، وكذلك يذهب مويمان إلى القول بأن مبدع الفن والجمال هو الجدير بأن يكون البحث في هذا المجال»[3] لذا، بدأ علم النفس في دراسة شخصية المبدع كمدخل لتحليل عملية الإبداع.

---

(١) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع: د. عبد الستار إبراهيم، عالم المعرفة،٢٠٠٢، ص ٧ .

(٢) علم النفس المعرفي: ٦٨٦.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٢٦ .

٣ ـ **المعرفة تميز المبدع**: «ركز باحثون من علماء النفس على الإبداع بوصفه عملية معرفية في ضوء دراستهم لحل المشكلات والاستبصار ويعتقد بعض من هؤلاء الباحثين في أن ما يميز المبدعين البارزين عن غيرهم ... يكمن في مستوى الخبرة وفي التزامهم بأسلوب إبداعي. ينغمس المبدعون البارزون في عمل طويل شاق. ويدرسون أعمال أسلافهم ومعاصريهم، ويصبحون بذلك خبراء في مجال تخصصهم. ويشيدون بنيانهم بعد ذلك فوق الأسس التي اكتسبوها، ثم يتباعدون في معارفهم عن المألوف سعيًا منهم لإنشاء مناحي مبتكرة ومنتجات جديدة، ولهذا يسهمون في تغيير المجتمع. وقد اهتمت إحدى الدراسات بفحص مدى إبداعية مشروعات قام الطلاب بتصميمها، وجد الباحثون أنه كلما زادت المعارف التي جمعها الطلاب، كلما زاد إبداعية المشروع»[1]

بشكل عام، يتميز المبدع بمستوى كبير من الخبرة، وسعيه الدؤوب للإبداع، ثم يبني إبداعه على ما ورثه من أسلافه، لينطلق إلى إبداعات جديدة مبتكرة، فكلما زادت معارف المبدع زادت معه إبداعاته، ذلك لأن الإبداع لا يأتي من فراغ، بل من معرفة ودراسة جيدة، مما يمكنُه من الانطلاق لعالم أرحب مما كان فيه، فهو يحصل معارفه كلها وما أستحدث فيها، مثال ذلك ما نجده في مجال الشعر من أن الشاعر لا بد أن يكون راوية لغيره من الشعراء السابقين والمعاصرين له، كما كان كعب بن زهير راوية لأبيه زهير بن أبي سلمى.

هذا التعليم يكسب المبدع مهارة كبيرة وخبرة في مجال إبداعه، فيكتسب من غيره صورًا استعارية يبني منها استعاراته الجديدة، ثم يطورها ويخرج علينا باستعارات مبتكرة من إبداعه، لكن ما الذي يميزه عن غيره من الشعراء كشاعر مبدع؟ إن ما يميزه أنه لا يكتفي بحفظ ما روى من شعر غيره، بل يثور عليه ليبدع صورة استعارية لم تُسمع من قبل، فالسيدة عائشة كانت تحفظ ديوان امرئ القيس، ولكنها لم تقل الشعر، لأنها ليست شاعرة ولا تملك الإبداع الشعري الذي يجعلها تقوله نتيجة حفظها لشعر امرئ القيس، فهي ليست شاعرة كالخنساء، لذا يجب أن يكون لدى المبدع ملكة الإبداع في مجال عمله إلى جانب خبرة اكتسبها بالتعليم، فهذه القدرة

---

(١) علم النفس المعرفي: ٦٨٦.

الإبداعية تجعله يتحرر ويخرج على النمط الذي اكتسبه بالتعليم فيطور فيه ويقدم لنا الجديد من إبداعاته، مما يجعل منه أديبًا مبدعًا.

المحور الثالث: قدرة المبدع الفذة وصفاته الشخصية.

أـ الصفات الشخصية للمبدع:

إذا كنا عرفنا ما المبدع بشكل عام والعوامل التي تصنع فيه الإبداع، بقي أن نحدد الصفات الخاصة به، كي نبحث عنها في شخصية هذا المبدع. «فهناك عوامل كثيرة يتصف بها الأشخاص المبدعون. يتمثل: **أحدها**: في ارتفاع مستوى الدافعية للإبداع في مجال محدد (على سبيل المثال، الاستمتاع الهائل بالعملية الإبداعية)ويتمثل العامل **الثاني**: في عدم الانصياع للتقاليد التي قد تثبط العمل الإبداعي، والتفاني في الالتزام بمعايير التميز، والانضباط الذاتي فيما يتعلق بالعمل الإبداعي ويتمثل العامل **الثالث**: في الإيمان العميق بقيمة العمل الإبداعي، وكذلك الرغبة في نقد الذات وتطورها. ويتمثل العامل **الرابع**: في الاختيار الدقيق للمشكلات أو للأشخاص الذين يتركز العمل الإبداعي عليهم.تتمثل الخاصية **الخامسة**: للمبدعين في كون عمليات التفكير لديهم تتسم بكل من الاستبصار والتفكير التباعدي.ويتمثل العامل **السادس**: في الميل للمخاطرة.وينطوي آخر عاملين للإبداع على امتلاك قاعدة معارف شاملة على المجال المتصل بالإبداع والتزام عميق بالتوجه الإبداعي. بالإضافة إلى ذلك، يؤثر **السياق التاريخي** ومجال وميدان المسار في التعبير عن الإبداع»[(١)] إنها شخصية متميزة ذات خصائص خاصة يجب البحث عنها داخل المبدع.

ب ـ القدرة الخاصة بالمبدع:

إلى جانب الخصائص العامة التي يتصف بها كل مبدع إلا أن هناك «قدرات شخصية ومزاجية ميزت المبدعين والعباقرة عن الناس العاديين منها أنه:

أ) يتسم بدافعية قوية وطاقة عالية على المثابرة في العمل الجاد بذهن مرن.

ب) لديه ميل واسع للاطلاع والمعرفة والمعلومات.

ت) النشاط الإبداعي يرتبط لديه باندفاع قوي للإنجاز والعمل.

---

(١) علم النفس المعرفي:٦٩٤ ـ ٦٩٥.

ث) امتلاك رغبة قوية في اقتحام المجهول وقدرة على الخوض في مسائل صعبة غير مطروقة والتي يجفل الآخرون عن الخوض فيها»[1] هذه صفات شخصية للمبدع تجعله شخصًا متميزًا عن أقرانه العاديين، مما مكنه من أن يصنع إبداعاته المختلفة، فهو **يمتلك**:

أ ـ مخًا مرنًا يدفعه إلى العمل الجديد والمبتكر مع الصبر عليه. ب ـ نشاطًا إبداعيًا ينطلق من داخله يحثه على الابتكار والإبداع. ج ـ رغبة وقدرة على التجديد واختراق المجهول مما يخشاه غيره ليبدع فيها. د ـ رؤية ثاقبة في الأشياء، فيطرق فيها سبلًا غير معروفة ولا مطروقة من قبل.

كما تتميز شخصية المبدع بسمات تجعله مبتكرًا، هي ميله إلى الانفتاح على الخبرات الجديدة، أي رغبة في الزيادة في معرفة كل جديد في مجال عمله وإبداعه، مع ثقة في نفسه وقدرة تدفعه للإبداع، ولديه طموح يجعله يسعى إلى الابتكار، «هناك بعض السمات الأساسية التي يتحلى بها الأشخاص المبدعون تحديدًا، يميل الأشخاص المبدعون لأن يكونوا أكثر انفتاحًا على الخبرات الجديدة، وأكثر ثقة بالذات، وأكثر تقبلًا للذات، وأكثر اندفاعية، وطموحًا، وأكثر هيمنة وعدائية مقارنة بالأشخاص الأقل إبداعًا. وهم أيضًا أقل تقليدية.»[2]

كما أنه يتميز بقدرة شخصية لا يمتلكها غيره؛ وهي قدرته على تحمل الضغوط، تجعله يصبر في إبداعه حتى يصل إلى درجة عالية من الجودة والإتقان، هذه القدرة تدفعه للميل إلى الاستقلال والاستغناء عن الآخرين بفضل تلك القدرة والميل، نتيجة اقتناعه بأفكاره الإبداعية، فهو قادر على توضيحها وبيانها وتوصيلها للآخرين، لذا «لم تكتف البحوث المعاصرة بالقول بأن المبدعين ليسوا عاديين، بل كشفت بالضبط عن أهم نقاط الاختلاف بين المبدعين والعاديين ... إن المبدعين كانوا أكثر من غيرهم قدرة على تحمل الضغوط، وأكثر ميلًا إلى حب الاستقلال، وأكثر قدرة على توصيل أفكارهم إلى الآخرين ... اتسم المبدعون بطاقة عالية ونشاط زائد»[3]

---

(١) الحكمة الضائعة الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع:٥٩ ـ ٦٠.

(٢) علم النفس المعرفي:٦٨٨.

(٣) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع: ٧ ـ٨.

ج ـ القدرة الفذة للمبدع العبقري:

«ما القدرات الإبداعية التي يجب أن تشتمل عليها العبقرية؟ فهنا نجد أن علماء النفس قد استطاعوا بفضل تطوير حركة القياس النفسي أن يحددوا على وجه الدقة مجموعة الخصائص والقدرات التي يتميز المبدعون بها (من وجهة نظر علماء النفس) منها:

١ـ الإحساس بوجود مشكلة، أو موقف غامض يحتاج إلى الوضوح: فهو يتصف بقدر أكبر من غيره بوجود قدرة عالية من الوعي والإحساس بوجود مشكلة تحتاج إلى حل (مشكلة علمية أو أدبية أو فنية أو رؤية فنية أو أدبية)»[١].

إنه تفاعل المبدع مع بيئته ومجتمعه، فالمخترع الذي يعكف في مختبره أو معمله بحثًا عن دواء للناس، والذي يخترع سيارة مبتكرة، والشاعر الذي يبدع قصيدة يشارك بها مجتمعه في أفراحه وأحزانه، هو مبدع يحس بمشاكل مجتمعه ويحاول حلها.لذا فمنطلق المبدع في إبداعه هو إحساسه بوجود مشكلة ما تحتاج إلى التفكير فيها، فيبدع لها حلًا غير نمطي.

٢ـ قدرة عالية على اكتشاف الكثير من الحلول الملائمة للمشكلة؛ فالمبدع يجد سهولة أكثر من غيره في توليد الأفكار، واكتشاف الحلول... فالمبدع يستطيع أن يطور ويعطي عددًا أكبر من الأفكار والحلول للموضوع المطروح للبحث ويجد سهولة في سرعة التفكير، والطلاقة الفكرية، والتعبير عن المشاعر والأفكار بوسائل الرمز والاستعارة ووضع الفروض والنظريات المفسرة»[٢].

إن لدى المبدع قدرة على خلق حلول متعددة للمشكلة الواحدة في سهولة وسرعة. ومن ضمنها القدرة على التعبير عن مشاعره وأفكاره من خلال وسائل متعددة كالاستعارة فهي قدرة على التعبير عما في نفسه بصورة مبتكرة ورمزية، فيستعير أشياء بيئته للتعبير عن مشاعره، فيصور ما في نفسه بصورة معبرة.

٣ـ القدرة على وضع تصورات أو صياغات جديدة توصف بالأصالة والابتكار،

---

(١) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع:٥٨.

(٢) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع:٥٩.

تثبت فاعليتها وكفاءتها»[١] يبتكر تصورات للشيء الواحد، ويصيغ مفاهيم جديدة لـه، تحوي صفتين:

أ ـ الأصالة: لا يخرج عمّا ألفه الناس. ب. ابتكار الجديد من كل قديم مألوف.

٤ـ القدرة على مقاومة الجمود والتصلب في التفكير، ومـن ثـم الاتسـام بالمرونـة العقلية التي تعد الركن المعرفي الأساسي للإبداع. ويقصد من ذلك أن يمتلك المبـدع درجة عالية من التنوع في الرؤى، والقدرة على إعادة بناء الحقائق المتاحة في صـياغات جديدة.»[٢].

إنها خاصية تميز المبدع، فهو قادر على الخروج مـن القيـود النمطيـة المألوفـة، فيرى الأشياء بصورة غير مألوفة، فيخترق جوانـب جديـدة للشـيء تـدل عـلى مرونـة عقله. فيستطيع إعادة بناء الحقائق المعروفة والمألوفة ولكن بصـورة جديـدة. فيـري الشمس تضحك والليل يبكي، ويكلم فرسـه ويحـاور الجمـاد وينـادي عـلى الطلـل، «المبدع بهذا المعنى قـادر عـلى مقاومـة النمطيـة الفكريـة ...والبعـد عـن التصـلب، ومقاومة البقاء ضمن إطار النمط التقليدي من حل المشكلات.»[٣] إنه يخلـق عالـمًـا جديدًا خاصًا يكون قائده وزعيمه يغير فيه كيف يشاء.

٥ـ متابعة الجهد العقـلي وأداء العمـل المطلـوب عبـر كـل المشـتتات، بمـا فيهـا المشتتات العقلية والوجدانية، أو العملية.»[٤]

يستطيع المبدع أن يركز انتباهه تجاه عمله الـذي بصـدده، فـلا تشـتت انتباهـه المشتتاتُ المحيطة به، فلديه قدرة انعزالية تمكنه من التركيز فيمـا يعمـل، فيعـيش في هدوء فلا يسمع إلا خلاياه التي تعمل في صمت وهدوء، فيسمع حوارها الـذي يبـدو ساكنًا لكنه يعمل، والمبدع وحده من يسمعه ويصوره بإبداعه.

إذن المبدع شخص لديه «القـدرة عـلى اكتشـاف علاقـات جديـدة، أو حلـول أصـيلة تـتم بالجـدة والمرونـة، ويسـمى الإبـداع وخيـال إبـداعي (creative

(١) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع:٥٩.

(٢) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع:٥٩.

(٣) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع:٥٩.

(٤) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع:٥٩.

imagination) توارد حر للصور الذهنية والأفكار أو نمط جديد لها يفيد في حل مشكلة ما»[1] لقد أوضح هذا التعريف جانبًا هامًا من عملية الإبداع، وهو ابتكار حلول واكتشاف روابط جديدة وعلاقات بين الأشياء، فهو خلق تصورات جديدة لم تكن موجودة إلا في ذهنه كمبدع، جمعها ورتبها ليصنع منها إبداعه.

المحور الرابع: الحمض النووي وصنع الإبداع ومعوقاته.

هناك جوانب تصنع المبدع وجوانب تعوق عملية الإبداع نعرض لها هنا:

أ ـ الحمض النووي:

«يزودنا الحمض النووي (DNA) ببعض العون لبيان كيف يستثمر الناس تفكيرهم الإبداعي والخلاق في تحقيق أهدافهم. بالإضافة إلى أن ذلك سوف يوضح لنا كيف أن عمليات التفكير الإبداعي والخلاق هي نفسها العمليات المستخدمة في التفكير العادي والمألوف لنا»[2]

الحمض النووي له دور في العملية الإبداعية، فالإبداع يكون وراثيًا، فالتفكير بشكل عام (إبداعي وعادي) صفة متوارثة لدي بعض البشر موجودة سلفًا بحمضهم النووي، لذا يفكرون ويبدعون بتلقائية وفطرية بدافع من حمضهم النووي، لذا يظل المبدع عبقريًا متميزًا وذريته.

ب ـ هل يمكن أن تكون أكثر إبداعًا؟

هل يمكن أن نكون أكثر إبداعًا؟ «الإجابة نعم، يمكننا ذلك وبكل تأكيد، فليس المرء في حاجة لأن يكون عبقريًا حتى يصبح مبدعًا، إن عملية التفكير الإبداعي لا تختلف عن عملية التفكير العادية، والتي نمارسها جميعًا، ولذلك، لا يحتاج المرء منا إلى عقل خارق أو قوة عقلية (سوبر) حتى يصبح مبدعًا، فبإمكاننا أن نصبح خياليين أكثر، وذلك إذا التزمنا بمطالب المنهج العلمي ومراحله، وهي الملاحظة وافتراض الفروض والتجربة. فعلينا أن نلاحظ كل ما يحيط بنا في البيئة، والوسط الذي نحيا فيه، وعلينا أن نحاول ملاحظة العلاقة بين الأشياء والموضوعات والتصورات العديدة والمختلفة ... وعلينا أن نفترض سببًا لوقوع بعض الأحداث بطريقة معينة،

(١) معجم علم النفس والتربية: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١٩٨٤، ج ١، ص ٣٧.

(٢) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١٤.

وأن نحاول التوصل إلى أفكار وطرق تتعلق بكيفية التعامل مع المشكلات وحل هذه المشكلات ... إن الفرض ما هو إلا فكرة تحتاج إلى أن يتم اختبارها وذلك لمعرفة ما إذا كانت ستنجح أم لا. ولهذا السبب يجب عمل العديد من التجارب عليها».(١)

لا بد أن يتمتع المبدع بصفات تمكنه من تنمية إبداعه،وإن لم يكن مبدعًا في الأصل، وهي:

١ـ الملاحظة: كما قال أرسطو عن الاستعارة: إنها تحتاج إلى عين لاقطة.

٢ـ الفروض: هي القدرة على تخيل حلول للمشكلة وفرض تصورات لحلها.

٣ـ البيئة: تمد البيئة المبدع بأدوات أساسية في تنمية موهبته كالثقافة والتعلم.

٤ـ العلاقات: يمكن أن يخلق علاقة وترابط بين الموضوعات والتصورات.

٥ـ الأسباب: هي علل تمكنه من فرض فروض للأحداث بصورة منطقية.

٦ـ إبداع أفكار وحلول وطرق لحل المشكلات تتسم بالحداثة والجدية.

٧ـ التجربة: وسيلة المبدع تؤكد بها صحة فرضه وإبداعه ومدى وجدواها.

لو بحثنا عن هذه الصفات لدى الشعراء الفحول والعباقرة نجد أنها لديهم وأكثر منها، وهذا الأمر يحتاج إلى دراسة مستقلة كاملة لهم للتحقق من ذلك.

ج:معوقات الإبداع.

ما الذي يعيق المبدع فيجعله لا يبدع؟ «إذا كان التفكير المرن يساعد على الإبداع فإن التفكير الجامد يعوقه إذًا ... إن عزلة الباحث في معمله تحرمه من ثراء الخبرات التي تدعم إبداعه ... إن الانخراط في التواصل الفعَّال وليس العزلة هو ما يحفز الأفكار الجديدة ... ومع ذلك فإن كل أشكال التواصل ليست على قدم المساواة في تحفيز الإبداع.

ذهب أحد الآراء إلى أن التعليم يمكن أن يكون قيدًا ... أنه بينما يولد الأطفال مبدعين، فإننا ننزع إلى إخماد جزوة ذلك في نفوسهم. فقد وصف المجتمع ووسائل الإعلام بوصفها منظمة بحيث تكبح إدراكاتنا. وهذا الرأي يعطي إشارة حمراء لنظم

(١) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢٣٢ .

التعليم والبحث من أجل التواصل لسبل أفضل لدعم الطفل المبدع بالسليقة.

إن عناصر الحياة الحديثة من قبيل عناوين الأخبار والسياسة والاقتصاد والمنح والمساعدات يمكن أن تشبه في مفعولها الأغطية المبللة التي تطفئ لهيب الإبداع. فالمد والجزر اليوميان للأحداث والانفعالات واللذان يثيران أنماط تفكير قاتل ـ أو ـ الهرب بوسعها أن تجمد عقولنا في منظورات بالغة الضيق.»[(١)]

الإبداع تحرر من كل القيود، لذا نسأل: ما الذي يحدث في دماغ المبدع، إنها ثورة من التوهج تهيج في دماغه تجعله يتحرر من قيوده الاجتماعية والثقافية والعلمية السابقة وربما الدينية أحيانًا، لينطلق في ثورة عارمة نحو إبداع الجديد متحررًا من القيود والسياج الذي صنعه فيه مجتمعه وثقافته ووسائل الإعلام التفكير النمطي الذي عاش فيه عمره؛ فينطلق ليبدع كل جديد. لذا تعد كل القواعد والقوانين والأعراف والثقافات السابقة المخزنة بدماغه؛ قيودًا عليه يجب أن يتحرر منها. وتظهر سطوة وسلطة هذه الأشياء وتأثير قيود المجتمع والدين والثقافية بصورة جلية على الشعراء، فإنهم مبدعون متحررون، حيث ينطلق الشاعر في وصفه لمشاعره متحررَا من قواعد العرف واللغة، لكنه سرعان ما يتراجع، لأنه علم أنه سيصارع هذه القيود، وقد حدث هذا للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي عندما قال في مسودة قصيدته [(٢)] (ها أناذا): فإذا أنا الله، لكنه سرعان ما تراجع عنها عند أعاد كتابة مسودة وتصحيحها لينشرها فحذف هذه العبارة.

د ـ الفرق بين إبداع الآلة وإبداع البشر.

ما الفرق بين إبداع الآلة وإبداع البشر؟ «بعض برامج الحاسبات، مثل تلك المستخدمة في التأليف الموسيقي أو في إعادة اكتشاف المبادئ العلمية، يمكن النظر إليها بوصفها مبدعة. والسؤال الذي يحتاج المرء دائما لطرحه، وهو بصدد النظر في هذه البرامج، يدور حول ما إذا كانت إنجازاتها تضارع الإبداع البشري، وإذا كانت العمليات التي تستخدمها في الإبداع هي ذاتها التي يستخدمها البشر. يمكن لبرنامج لانجلي(١٩٨٧) الخاص بالاكتشاف العلمي إعادة اكتشاف الأفكار العلمية لكنه لا يستطيع التوصل إلى اكتشافات علمية جديدة. حتى برنامج ديب بلو، البرنامج الذي

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ٩١ ـ٩٢.

(٢) انظر (اللغة الانفعالية بين التعبير القرآني والنص الشعري) ص١٤١.

ألحق الهزيمة ببطل العالم في الشطرنج، جاري كسباروف، لا يمكنه لعب الشطرنج بطريقة أكثر إبداعية من كسباروف. ولم يتمكن من الفوز على كسباروف إلا لما يتميز به من قوى غاشمة في إجراء الحسابات السريعة.»[1]

لماذا لا يضارع الحاسوب العقل البشري وإبداعه؟ سؤال يجب أن نتوقف عنده، فقد توصل علماء المخ والأعصاب إلى هذه النتيجة، فالمخ البشري يملك قدرات لم تكتشف أكثرها إلى الآن أولًا.

ثانيًا: أن ما يقوم به من أعمال إبداعية خارقة يبهر المبدع نفسه، تدل على أن المبدع يعمل تحت سيطرة المخ وليس العكس، فما نراه من إبداعات خارقة عندما سألنا أصحابها عن كيفية إبداعها، قولوا نحن لا ندري؛ فقد جاءتنا فجأة أثناء تفكير في أمر آخر فكثير من الإبداعات والاختراعات أتت بهذه الصورة، لذا يجب أن نؤمن بأن:

١ ـ الدماغ طاقة خلاقة مبدعة.

٢ـ أنه يعمل في حالات كثيرة بعيدًا عن سيطرة المبدع نفسه.

٣ـ أنه قادر على الربط بين أشياء متنافرة لا يمكن تغذية الحاسوب بها.

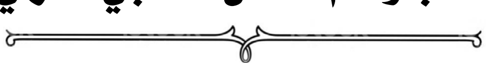
٤ـ قدرته على الربط بين عناصر تداولية مكنته من الجمع بينها في دماغه.



(١) علم النفس المعرفي:٦٨٦ ـ ٦٨٧.

الفصل الثاني

الأدب وعلم النفس العصبي المعرفي



ماذا نعني بعلم النفس العصبي المعرفي؟ وما علاقة هذا العلم الجديد بالأدب؟ إنه ملتقى علم النفس مع علم الأعصاب في إطار علم يشملهما هو العلم المعرفي، فهو العلم الذي يضم عدة علوم يتم معالجتها جميعًا في الدماغ نحو: علم الطب والهندسة والرياضيات والفلسفة وغيرها من العلوم المعرفية. ومن ثم رأينا أن ندرس الإبداع الأدبي في ضوء هذين العلمين، فقد ظهر علم جديد هو (**علم النفس العصبي المعرفي**)، نود أن نستعين به في دراسة الأدب. قد قدم علم النفس دراسة جادة للإبداع الأدبي منذ عقود وحلل كل من النص الأدبي والأديب، ثم ألتحم علم النفس المعرفي بعلم الأعصاب المعرفي؛ فدخلا معًا ضمن علم جديد يجمعهما (**علم النفس العصبي المعرفي**)، فرأينا علم النفس يدخل في قضايا تشريحية تخص الجهاز العصبي، وذلك إيمانًا منه بعلاقة الجسد بالنفس الإنسانية الكامنة داخله، فتطور ليستخدم في معالجة قضايا علم النفس بمعطيات علم الأعصاب؛ وكان من بين القضايا التي تناولها العلم الجديد قضية الإبداع الأدبي؛ لهذا نعرض هنا للقضية من أولها بالتعريف بمصطلحات هذا العلم (**علم النفس العصبي المعرفي**) وتطورها. وسندرس هذه القضايا في عدة محاور هي:

المحور الأول: علم النفس المعرفي.

المحور الثاني: علم النفس العصبي المعرفي.

المحور الثالث: الأدب والعلوم المعرفية.

المحور الأول: علم النفس المعرفي.

١ ـ تعريف علم النفس المعرفي:

هو علم «يختص بدراسة كيفية إدراك الأشخاص للمعلومات، وتعليمها، وتذكرها، والتفكير فيها، ويهتم عالم النفس المعرفي بدراسة كيف يمكن للأشخاص

إدراك مختلف الأشكال؟ ولماذا يتذكرون بعض الحقائق وينسون حقائق أخرى؟ وكيف يتعلمون اللغة؟ ... وفحو ما نرمي إليه، أن فهم علم النفس المعرفي يساعدنا في فهم الكثير مما يجري حولنا من شؤون حياتنا اليومية»[١]

هذه الوظيفة الكبرى لعلم النفس المعرفي تُظهر القدرة الكامنة داخل الأديب على إدراك ما حوله والتفاعل معه بصورة تختلف عن غيره من البشر، وذلك لعمق ملاحظته لأشياء ربما لا ننتبه إليها نحن.فعلم النفس المعرفي يختلف عن علم النفس التقليدي في أنه وسيلة لفهم شؤون حياتنا، وقد «عرف نيسر علم النفس المعرفي باعتباره ذلك العلم الذي يتركز الاهتمام فيه على دراسة الكيفية التي يتعلم بها الأشخاص، ويبنون من خلالها معارفهم ويحتفظون بها، ويستخدمونها ... وبحلول عقد السبعينات، حاز علم النفس المعرفي على اعتراف واسع النطاق باعتباره ميدانًا عامًا للدراسات النفسية، يتميز بمجموعة من الطرق الخاصة في إجراء البحوث العلمية»[٢]فقد تطور الدرس النفسي لكثير من القضايا مع ظهور هذا العلم، فقد «تغيرت الطرق المتبعة في بحث الموضوعات الرئيسة، ... يتطلع علماء النفس المعرفي إلى معرفة الكيفية التي يفكر بها الأشخاص من خلال دراسة كيفية اكتساب الأشخاص لأفكار حول التفكير.»[٣] وعندما نصل بفضل علم النفس العرفي إلى بيان الكيفية التي يفكر بها الإنسان؛ فقد وصلنا داخل دماغه، ورأينا كيف يفكر وكيف يبني تصوره للأشياء بدماغه (أديبًا كان أو مخترعًا أو إنسانًا عاديًا). فتطور علم النفس المعرفي ليدخل إلى العقل ويلتحم به «فسار تطور علم النفس في مسار تطوري جدلي. عادة، سار هذا التطور على نحو يبدأ بطرح الباحثين لمنحى دراسة العقل، وبعد ذلك، وبمجرد طرحه، يستخدم في دراسة النفس الإنسانية، وعند نقطة ما يكتشف الباحثون أن المنحى الذي تعلموا تشوبه نقاط ضعف أو أوجه قصور»[٤]هذا يعنى أن هذا العلم بدأ في إدراك قيمة العقل فأداخله ضمن أدواته البحثية، لقد تطور علم النفس المعرفي ليتجه بنا ناحية الدماغ وعمله في التفكير الإبداعي.

---

(١) علم النفس المعرفي: ٤ـ ٥.

(٢) علم النفس المعرفي:٢٣.

(٣) علم النفس المعرفي: ٥.

(٤) علم النفس المعرفي: ٩ـ ١٠.

٢ ـ الذكاء البشري والتكامل النفسي المعرفي:

«يمكن النظر إلى الذكاء البشري باعتباره بناء نفسيًا تكامليًّا، أو مظلة تشمل الكثير من بحوث ونظريات علم النفس المعرفي، ويشير الذكاء إلى القدرة على التعلم من الخبرات السابقة، واستخدام معالجات ما وراء المكونات المعرفية في تحسين التعلم، والقدرة على التكيف مع البيئة المحيطة ... والأشخاص الأكثر ذكاءً يميلون إلى أن يكونوا أكثر تفوقًا في مختلف المعالجات التي تتطلب على سبيل المثال، توزيع الانتباه والانتباه الانتقائي، والذاكرة العاملة والاستدلال وحل المشكلات واتخاذ القرار، وتكوين المفهوم. لذلك عندما نسعى لفهم العمليات الذهنية المتضمنة في كل وظيفة من هذه الوظائف المعرفية فإننا نؤسس بذلك فهمًا أفضل للأسباب الكامنة وراء الفروق الفردية في الذكاء البشري.»[١]

هذه الفروق تظهر لدى المبدعين في قدراتهم المتفاوتة على صنع الإبداع في مجال عملهم. فـ«الذكاء هو المفهوم الذي يمكن النظر إليه باعتباره الرابط بين مكونات علم النفس المعرفي ... فالذكاء يتضمن كلاً من:

١ـ القدرة على التعلم والاستفادة من الخبرات السابقة.

٢ـ القدرة على التكيف مع البيئة المحيطة»[٢]

المحور الثاني: علم النفس العصبي المعرفي.

أـ علم النفس العصبي:

هو «اختصاص يعالج عددًا من الوظائف الذهنية العليا في علاقتها بالبنى الدماغية، ويسعى إلى مد جسور بين العلوم العصبية والعلوم المعرفية ... نلاحظ أن الأمر يتعلق من جهة بحقل من العَبْر مناهجية أساسًا تتقاطع فيه المجالات التي يغطيها علم النفس ... والعلوم العصبية ... ومن جهة أخرى، يتسم علم النفس العصبي بوجود صلة بين البحث الأساسي وتطبيقاته السريرية، أي التشخيص وإعادة التأهيل.»[٣]

إن تخصص علم النفس العصبي يجمع بين علم النفس والأعصاب، ويمكن

---

(١) علم النفس المعرفي:٢٤.

(٢) علم النفس المعرفي:٢٥.

(٣) قاموس العلوم المعرفية:٣١٣.

توظيفه في دراسة الأدب وهو ما فعله علماء الأعصاب؛ فانكبوا على الأدب وقضاياه التي فسرها علم الأعصاب، فالتقي علم النفس وعلم الأعصاب بالأدب.

ب ـ مجالات علم النفس العصبي المعرفي.

علم يجمع بين دراسة النفس ودراسة الأعصاب، «فيدرس العلاقات أو يحاول التجسير بين الوظائف الذهنية والبنى الدماغية أو بين العلوم العصبية والعلوم المعرفية، ولكن الحدود بين علم النفس العصبي المعرفي والعلوم العصبية المعرفية أصبحت ضعيفة أكثر فأكثر»[1] هذه الحدود الآخذة في الزوال بين العلمين جعلت دارسي الأدب يستعينون بهذا العلم في تحليلهم للنص الأدبي، وهو ما نفعله في دراستنا للإبداع الأدبي بين التحليل النفسي والتفسير العصبي.

المحور الثالث: الأدب والعلوم المعرفية.

ارتبط الأدب بالعلوم المعرفية المختلفة، بوصفه ظاهرة إنسانية في أساسها أبداعها دماغ الأديب، فكانت ملتقى كثير من العلوم المعرفية. فالإبداع الأدبي عمل عبقري يقدم فيه المبدع رؤياه وتصوره عن الأشياء في قلب لغوي أدبي بديع، يؤثر به على المتلقي فيبادله الانفعال ذاته. ولما كانت هذه العملية ذات تأثير متبادل بين المبدع والمتلقي؛ يتبادلان فيها المشاعر والانفعال؛لذا تناولته كثير من العلوم المعرفية عبر الثقافة الإنسانية المختلفة، فدراسة الإبداع الأدبي تحتاج إلى النظر في كل العلوم المعرفية بداية من علم النفس وعلم الأعصاب وغيرهما من العلوم المعرفية وما استجد فيها من بحوث ونظريات، فقدمت العلوم المعرفية رؤية واضحة لكيفية الإبداع في الأدب بشتى فنونه.

يقول د. شوقي ضيف عن أثر الحضارة وتطورها على الأدب ودراسته: «كان من آثار نهضة العلوم الطبيعية في القرن الماضي أن سيطرت مناهجها وقوانينها على البحوث الفلسفية والأدبية سيطرة أدت إلى ظهور الفلسفة الوضعية عند أوجست كومت كما أدت إلى ظهور ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعي للأدب عند طائفة من النقاد ومؤرخي الآداب ... وأخذوا يحاولون في قوة وضع قوانين ثابتة ثبات قوانين

---

(١) قاموس العلوم المعرفية: غي تيبرغيان، تر/ جمال شحيد، مركز دراسات الوحدة العربية ٢٠١٣، ص ٣١٥.

العلوم الطبيعية، قوانين تطبق على كل الأدباء كما تطبق قوانين الطبيعة على كل العناصر وكل الجزيئات وكل الكائنات.»[١]

هذا التوجه الجديد انتشر بصورة كبيرة في عصرنا الحالي، فأصبح ظاهرةً بحثية نراها لدي علماء كثر وعلوم شتى ما كنا نظن أن يكون لهم يومًا علاقة بالأدب أو ارتباط به. فتداخل الأدب مع هذه العلوم المعرفية كشفت اللثام عن جوانب كثيرة تختفي خلف عملية الإبداع الأدبي، «وكان سانت بيقف أول من دفع في هذا الاتجاه إذ دعا إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم وأممهم وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم وأسراهم وتربياتهم وأمزجتهم وثقافاتهم وتكويناتهم المادية الجسمية وخواصهم النفسية والعقلية وعلاقاتهم بأصدقائهم ومعارفهم مع كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار ومبادئ، ومع محاولة تبيين فترات نجاحهم وإخفاقهم وجوانب ضعفهم وكل ما اضطربوا فيه طوال حياهم ... فإذا تم؛ كشف ذلك كله في الأديب أمكن للمؤرخ الأدبي أن يميز فيه بين الفردي الذاتي والجماعي المشترك بينه وبين من على شاكلته من أدباء بيئته وعصره. بحيث ينحي عنه كل ما يتصل بفرديته وذاتيته، حتى يوضع في مكانه الصحيح من الأسرة الأدبية الخاصة في أمته، وحتى يوصل علميًا بينه وبين فصيلته الأدبية»[٢]قد ارتبط الأدب بعلوم معرفية شتى، لذا سندرس العلاقة بين تلك العلوم والأدب على النحو الآتي:

أ ـ علم الفلسفة والأدب.

«لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الاتجاه النفسي في الأدب قديم قدم الإغريق ونظراتهم البصيرة في الشعر والشعراء، إذ نرى أفلاطون في محاوراته المعروفة باسم: (أيوان أو عن الإلياذة) يقول إن الشاعر ينظم شعره عن إلهام وحال تشبه حال الجنون، فهو لا يصدر في شعره عن عقله، وبذلك كان أول من تحدث عن إبداعه كما كان أول من وصمه بأنه مشلول العقل، أو بعبارة أخرى بأنه مريض مرضًا نفسيًا أو عصبيًا ... واقتبس منه تلميذه أرسطو في كتابه فن الشعر هذه الفكرة وما اتصل بها من المحاكاة وتغذية الشاعر للعواطف»[٣] لقد كان الفلاسفة أول من نظر إلى الأدب نظرة تأملية،

(١) البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره:٨٥.
(٢) البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره:٨٦.
(٣) البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره:١٠٥.

فراوا أنه وحي وإلهام، ورأي أرسطو أن الاستعارة تحتاج إلى عين لاقطة لتبدعها، وقد سبقوا كثيرًا من الإبداع الأدبي في فنون لم يسبقوا إليها كفن المسرح.

ب ـ علم النفس الأدبي:

ما علم النفس الأدبي؟ «إنه فرع من فروع علم النفس يهتم بدراسة إنتاج أية مادة من المواد التي اصطلح على إدراجها في مجال الأدب، من قبيل القصة والرواية والقصيدة والمسرحية والشعر المسرحي ... إلخ، ويدخل في ذلك دراسة عملية الإبداع ودراسة الفرد المبدع ودراسة الناتج الإبداعي والسياق النفسي والاجتماعي للإبداع»[1]

ارتبط الأدب بالنفس الإنسانية، فاشترك مع علم النفس في دراستها، لكن الأدب تميز«أنه يسبق علم النفس في سبر أغوار الحقيقة الإنسانية، فمن خلال قراءة فرويد للأدب توصل إلى العديد من الاكتشافات، ومنها اكتشافه عقدة أوديب ... إضافة إلى العديد من العقد النفسية التي اكتشفها فرويد من خلال قراءته المتعمقة للآداب والأساطير مثل: عقدة إلكترا، وعقدة نرجس، وغيرها من العقد الكشف عن كثر من الاضطرابات النفسية والعقلية ... والأديب يعرف كثيرًا عن حقيقة النفس الإنسانية ربما أكثر من عالم النفس؛ لدرجة أن فرويد قد وجد خطًا بين الشخص الذي أصيب بالاضطراب العقلي (الجنون) فكلاهما ينفصل عن الواقع ويحلق في آفاق الخيال والأحلام والرؤي، بيد أن ... الأديب ينجح مرة أخرى في العودة إلى الواقع واكتشافه بصورة أفضل، في حين أن المجنون أو المريض العقلي يفشل في ذلك.»[2]

من هنا أتت العلاقة الكبرى بين الأدب وعلم النفس الذي عكف على دراسة النفس الإنسانية وخفاياها التي توارت خلف شخصية الأديب، فجاء علم النفس لسبر أغوارها وبيانها. وهو أول علم يغوص في أعماق النفس الإنسانية من خلال الأدب ليكشف الفرق بين الأدب والجنون. لقد خاض علم النفس الدرس الأدبي بكثير من البحوث ووصل إلى نظريات كثيرة وضحت رؤية علماء النفس للأدب والنظرية النفسية التي صيغت حول الأدب، لقد بدأت هذه النظرية النفسية منذ فرويد، وتطورت على يدي تلامذته وانبثقت عنها نظريات كثيرة.

---

(١) علم النفس والأدب أسئلة حائرة وإجابات مروعة:٢٩ ـ ٣٠.

(٢) علم النفس والأدب أسئلة حائرة وإجابات مروعة:١٨ ١٩.

ج ـ الأدب وعلم النفس المعرفي.

ينطلق حديثنا في التمييز بين علم النفس وعلم النفس المعرفي من أن «المفاهيم الافتراضات الرئيسة لعلم النفس المعرفي التي تؤكد على أن النشاط المعرفي البشري يأخذ مكانه داخل المخ، وأن ما يصدره البشر من سلوك مهما كانت بساطته، هو محصلة لمجموعة من العمليات الذهنية القابلة للقياس والرصد»[(١)] هذا يعني أن علم النفس المعرفي قد تطور وطور علم النفس التقليدي بدخوله ضمن العلوم المعرفية، وهي مجموعة علوم تقوم دراستها على عمل المخ وما يحدث به في هذا العلم، فوجه اهتمامه ناحية المخ، ليراه أساس كل نشاط معرفي للبشر، فكل سلوكهم ناتج عن عمليات ذهنية، وهو تطور لمفهوم علم النفس وعمله في دراسته للنفس البشرية بإدخاله المخ كعنصر أساسي في تحليله للنفس الإنسانية. إن ما وصل له علماء النفس من نتائج يستفاد بها في شتى المجالات. إذا كانت المعرفة البشرية ظاهرة شديدة التعقيد، ويستطيع علماء النفس المعرفي دراستها عند مستويات عديدة من التحليل، فقد دخلوا بتحليلهم إلى الدماغ وتكوينها وأثر مكوناتها على فهم السلوك البشري، هذا الأمر يجعلنا نضع علم النفس المعرفي وآراءه في الحسبان وفي موضع الاهتمام عند دراستنا للأدب والإبداع الأدبي، ذلك لما قدموه من نتائج جيدة في مجال تحليل النفس الإنسانية على أسس نفسية وعصبية، ودراستهم السابقة والحالية للأدب وللخيال الأدبي.

د ـ علم الأعصاب الأدبي.

يلتقي الأدب مع العلوم العصبية في منطقة هي مكان الإنتاج والإبداع(الدماغ)، فالأديب لا يخرج بأدبه عن الصندوق الذي على كتفيه (دماغه)، فمنه يخرج كل إبداع جديد وكل فكر حديث، تقوم خلاياه بهذا العمل من التفكير بكل صوره، وقد ترك بصمته على كل العمليات التي تحدث داخله، وحدد موقع معالجتها فيه، فنجد عملية التذكر تتم في موقع محدد داخله، وكذا الانفعال بكل أنواعه، والإبداع بكل أشكاله، هذا الأمر جعلنا نمزج بين دراسة الظاهرة الأدبية وبين الدماغ بتحديد منطقة صنعها فيه، وآلية عملية الصنع، فنعرض لذاكرة الأديب ومنطقة صنعها في دماغه، وكذا

(١) علم النفس المعرفي: برنارد ج. ستيرنبرج: تر/ هشام حنفي العسلي، دار جامعة سعود للنشر،٢٠١٧، ص/ و.

الوعي والانتباه والخيال والإبداع كعناصر تشارك في صنع الأدب، ودور مراكز المخ فيه.لقد تطور العلم بصورة كبيرة وسريعة، فخاضت ميدان الأدب علوم معرفية كثيرة، كعلم الأعصاب فلا نستغرب وجود عالم متخصص في المخ والأعصاب مثل جيرالد هوتر، يدلي بدلوه في هذا الباب ويخرج لنا كتابه (سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤى العقل والإنسان والعالم) الذي يعد ثمرة تفاعل عالم المخ والأعصاب مع الدرس الأدبي. والذي بين مدى التحام الأدب بهذا العلم، وما نتج عنه من بحوث مبهرة غيرت نظرتنا للأدب بشكل عام وآلية تفاعل المخ معه.

هـ ـ الأدب وعلم النفس العصبي.

ما علاقة علم النفس العصبي بالأدب؟ لقد سعت العلوم المعرفية إلى دراسة النفس الإنسانية والوظائف الذهنية والبنى الدماغية ومد الجسور التي تربط بينها، ولكن أين مكان الأدب في هذه المعادلة؟ الأدب في حقيقته عملية ذهنية نفسية عليا يقوم بها المخ، نتيجة الإثارة التي تحدث داخل الخلايا العصبية للمبدع والمتلقي تجاه النص الأدبي محط التقائهما، ومظهر استجابتهما لإثارته، ما بين التأثير والتأثر مما يؤدي إلى الشعور بلذة النص لديهما.

من هنا كانت العلاقة بين علم النفس العصبي المعرفي والنص الأدبي علاقة حميمية ترابطية تفاعلية تحتم علينا الدراسة المتأنية للأدب، كي نكشف اللثام عن خلفيته وفهمه بعمق. إننا نحاول بيان العلاقة بين الأدب وعلم النفس العصبي المعرفي ونفسر التحامهم معًا في إطار علم يجمعهم هو علم النفس العصبي المعرفي، والاستعانة به في دراسة الإبداع الأدبي، وبيان خلفيته النفسية والعصبية، لذا نعرض للتحليل النفسي المعرفي للظاهرة الأدبية ثم نفسرها في ضوء علم الأعصاب، وذلك لما رأيناه من دخول علم النفس المعرفي إلى الدماغ والتحامه به، واستعانته بنتائج علم الأعصاب وتفسير علم النفس المعرفي للظواهر المختلفة (أدبية وغير أدبية) على أسس عصبية.



الفصل الثالث

الإبداع الأدبي لدى النقاد وعلماء الإدراكيات



ما الإبداع الأدبي؟ وكيف تطور مفهومه لدى النقاد وعلماء النفس إلى أن أدلى علماء الأعصاب برأيهم فيه؟ ماذا قدم علم النفس العصبي المعرفي للأدب من تحليل وتفسير بيّن كثيرا من جوانبه التي عجز عنها علم النفس التقليدي؟ إن الأدب ظاهرة إنسانية تناولها كثير من العلماء على اختلاف تخصصاتهم، جمعتهم دراسة النفس الإنسانية، فالأدب في أصله ظاهرة إنسانية، فالنفس الإنسانية هي منطلق الأدب وتفاعله داخلها. لهذا يجب إلقاء الضوء على آرائهم لننفذ من خلالها إلى عالم الأدب داخل النفس الإنسانية، وما يثيره فيها من انفعالات قام الأدب بإثارتها وإخراجها، لذا نعرض للإبداع الأدبي في ضوء علم النفس وعلم الأعصاب كعلوم المعرفية تناولت الأدب بالدرس والتحليل.

في البداية يجب التمييز بين علم النفس التقليدي الذي تطور إلى علم النفس المعرفي، وكذا التحامه بعلم الأعصاب المعرفي، لينتج علم النفس العصبي المعرفي، فما علاقة هذه العلوم الجديدة بالأدب ودراسته، وماذا أضاف إلى الدرس الأدبي وتحليله، هذا ما يدفعنا إلى التعمق في العلوم المعرفية وبحوثها، ثم يأتي القسم الثاني من القضية وهو علاقة الإبداع الأدبي بالدماغ، وهو غاية دراستنا لبيان عناصر صنع الإبداع الأدبي في دماغ الأديب، وكذا استقبال المتلقي للأدب؛ وكيف يربط الأدب بين دماغ الأديب والمتلقي.

القسم الأول: الأدب لدى النقاد.

قبل أن ننطلق في دراسة معالجة الدماغ للإبداع الأدبي يجب أن نعرف معنى الأدب ومفهومه وصفة الأديب لدى النقاد والأدباء وعلماء النفس والأعصاب.

أولًا: تعريف الأدب.

نبدأ بهذا السؤال: ما الأدب؟ لقد تعددت تعاريف الأدب منها: «أنه مصطلح يطلق على كل ما يصنعه الإنسان في قالب لغوي، وهذا القالب تتعدد مواضيعه وتتنوع

أساليبه، وينحصر في الإنتاج المكتوب شعرًا أو نثرًا، وهو تعبير عن جملة من الخـواطر النبيلة للإنسان.»[1] «والأدب بناء أو كيان خاص لعملية الكتابة ينتمي إلى لغـة بعينهـا، أو إلى أناس بأعينهم، والأدب كفن هو عملية تنظيم للكلمـات لجلـب المتعـة، ومـن خلال هذه الكلمات تسمو وتتحول الخبرة من خلال هذه الكلمات ـ أيضًـا ـ ويمكـن توظيفها في المجتمع كنقد رمزي للقيم.»[2]

الأدب عملية خلق فني يصنعه فرد تميز بقدرات كامنة في دماغه جعلته يصور ما يدور حوله وفي خلده في قالب لغوي متميز مبهر مما جذبنا إليه، فهو يعبـر بـه عمّـا في نفوسنا من معان سامية نبيلة ومن آلام نحاول إخفاءها، وفرحة نحاول أن يشاركنا فيها كل أحبابنا. فالأدب تعبير عن مكنون النفس الإنسانية تنفـيس عمّـا فيهـا، لـذا قـالوا: الأدب يعبر عما أعرف بطريقة لا أعرفها.

ارتباط الأدب والأديب بالانفعال.

ارتبط الأدب بالانفعال لتصويره ما بنفس الأديب فينطلق ليعبر عنـه وليشـاركه المتلقي هذا الانفعال، فهو عملية نفسية عصـبية، « قصـد بـه إلى إثـارة الانفعـالات في قلوب القراء والسامعين، ولذلك كان يعتمد على الخيال، يعتمد عليه في التركيب الكلي لآثاره، على نحو ما يلاحظ في تكوين العمل الروائي وخلق شخوصه وما يجـري عـلى ألسنتهم من أقوال وعلى أيديهم من أفعال. كما يعتمد على عناصره الجزئيـة ووحداتـه المفردة، على نحو ما يلاحظ في لغته التصويرية وما يتداخل فيها من التشـبيه والمجـاز والكناية والاستعارة.»[3]

إن الأدب انفعال يحدث في نفس الأديب فيثير انفعالًا مماثلًا له في نفس المتلقـي، مستعينًا بالخيال الذي ينمي هذا الانفعال ويصوره مـن خـلال كلماتـه وصـوره البلاغيـة واستعارته وكنايته التي يضعها على ألسنة شخوصه، ويقنعنا بما فيه مـن خيـال، فـالأدب: «قد يكون خرافة خالصة كألف ليلة وليلة وقصص اليونان عن آلهـتهم، ولا يفقـده ذلـك شيئًا من قيمته ...والأدب ذاتيًا غيريًا في الوقت نفسه، فهـو ذاتي في صـدوره عـن صـاحبه

(١) علم النفس والأدب أسئلة حائرة وإجابات مروعة:٢٧.

(٢) علم النفس والأدب أسئلة حائرة وإجابات مروعة:٢٩.

(٣) البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصـادره: شـوقي ضـيف، دار المعـارف المصـرية، ط/ الرابعة ب ت، ص٩ ـ١٠.

وأحاسيسه ومشاعره، وهو غير ذاتي في تصويره لمشاعر الناس وأحاسيسهم وكل ما يموج في مجتمعهم من قيم مختلفة. وبذلك كانوا حين يقرءون أديبًا لا يقرؤونه وحده، وإنما يقرءون أنفسهم وأنفس من حولهم، وكأنهم يعيشون أحاسيسهم وأحاسيس مجتمعاتهم»[1] لماذا؟ لأن «الأدب وكل ما يتصل به تحوطه شباك سحرية توشك أن تجعل كل ظاهر فيه كأنه باطن، أو كأنما يستخفي وراء أستار صفيقة. ومرد ذلك إلى أن الأدب يخاطب العاطفة، والعواطف غامضة أو يجللها الغموض.»[2]

ثانيًا: الأديب.

أ ـ ما الأديب؟

«إن الأديب لا يتحدث حديث الشخص العادي المجرد كلامه من التصوير، بل يتحدث حديثًا تصويريًا ... فالأديب يؤدي معاني وخواطر وخوالج وأفكارًا ...فالأديب لا بد له من الأفكار والخوالج والخواطر والمعاني حتى يؤثر فينا وحتى نحس بمتاع فيه، لأنه يخاطبنا ويحدثنا، وعن طريق حديثه وفهمنا له يكون متاعًا بكلامه وما يحل من غذاء لعواطفنا ومشاعرنا، وهو غذاء وجداني قد يدخله الفكر، وقد يدخله العقل والذهن، ولكن لا يتحول عن وظيفته من إثارة الانفعالات في الإنسان، بل لينهض بها على غير وجه، والأديب بذلك ليس وعاءً من أوعية العقل والذهن إنما هو وعاء للمشاعر والعواطف الإنسانية ... فوظيفته أن يؤدي حالات ومواقف وجدانية، ويدل على ذلك أن الحقيقة الواحدة عند الأديب تتبدل بتبدل أحواله فإذا كان فرحًا هش للطبيعة وبش واراءى له كل شيء فيها كأنه يداعبه ويضاحكه أو كأنه يحدثه حديثًا فرحًا ... أما إذا كان محزونًا مهمومًا فإن كل شيء في الطبيعة من حوله يبدو له وكأنه يغاضبه ... وكل عنصر من عناصر الطبيعة حوله عابس متجهم، والبيعة وعناصرها لم تتبدل، وإنما تبدل مزاج الشاعر، فتبدلت الحقائق في خياله وتصوره.»[3]

ب ـ علاقة الأديب بأدبه:

الأديب يضم مجوعة من عناصر تجعلنا نفسر أدبه في ضوئها، يقول د. شوقي

(١) البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره: ١٢ ـ ١٣.

(٢) البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره:٩.

(٣) البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره:١١.

عن شرَّاح الشعر: «وكأنهم تنبهوا إلى الرمز في معاني الشعر، وأنها تفتقر إلى غير قليل من الشرح والتوضيح لما تختزن من أسرار خفية تجعل لها ظاهرًا مكشوفًا وباطنًا مستورًا ... واتسعوا في ذلك فترجموا للشعراء، وكأنهم يريدون أن يضعوا تحت أعين الناس كل ما يمكن من معارف تتصل بالشاعر وشعره، حتى تساعدهم على الفهم الدقيق لكل ما روده من خواطر وخوالج وجدانية ... واتسع الغربيون المحدثون بهذا الإحساس، فأخضعوا الأدب لمناهج العلوم الطبيعية والإنسانية والفلسفية والجمالية والدراسات النفسية.»[١]

إن الأديب عالم مخبوء في أدبه، يجب على دارسي الأدب الولوج فيه، للبحث عن الأديب بذاته وسماته الشخصية التي مكنته من صنع أدبه، لقد ترجم القدماء للأدباء؛ فقدموا ملفًا كاملًا عن حياتهم لنغوص في أعماقهم، وقد اتجه الغربيون داخل ذات الأديب وأخضعوها للدرس والتحليل بآليتهم الحديثة. وهذا ما نقصده من دراستنا هذه؛ وهو الخوض مع هؤلاء العلماء الغربيين في بحور علومهم على اختلافها، مما يمكننا من معرفة الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي.

ثالثًا: كيف يكون الإبداع في الأدب؟

«الإبداع، أصلًا، خروج على المعيار وليس التزامًا به، والمعيار ... ليس في الشعر والنقد وحسب، بل في الثقافة عمومًا ... لقد حدث ذلك في الاتجاهات الشعرية منذ العصر العباسي على أيدي مجموعة من الشعراء من أمثال أبي العتاهية وأبي نواس وبشار بن برد وابن الرومي وأضرابهم، ... هكذا كان الشعراء الذين يمثلون صفة المرجعية في الشعر سرعان ما يتم تجاوزهم على أيدي الشعراء اللاحقين.»[٢] فالإبداع قوة تدفع المبدع إلى خلق الجديد في عالمه.

القسم الثاني: الأدب لدى علماء الإدراكيات

علاقة الإبداع الأدبي بالإدراك والدماغ:

كثر الحديث حول الأدب والأدباء من عصر أرسطو وأفلاطون والمدرسة اليونانية والعربية وما تلاهما من عصور، فالأدب ظاهر إنسانية أبدعها البشر للتعبير

---

(١) البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره:١٦ ـ ١٧.

(٢) الإبداع الشعري وسر المعيار: د. بسام قطوس، لجنة التأليف والتعريب والنشر، جامعة الكويت ٢٠٠٥م، ص١٣.

عن أنفسهم وإخراج مكنونها من فرح أو حزن، فهو ملجأ لكل إنسان يعيش في حالة انفعالية، فيجد في الأدب متنفسًا للخروج مما هو فيه وذلك بالتعبير عنه، إن كان أديبًا، فإن لم يكن كذلك؛ فإنه يجد مبتغاه في سماع أديب يعبر عما في نفسه فيشاركه فرحه وحزنه، لذا كان الأدب قديمًا قدم الإنسان على الأرض، وكان تفاعل الإنسان مع الأدب كظاهرة الإنسانية حتميًا، لماذا؟ لأن المادة التي تستجيب لهذه الظاهرة وتتفاعل معها واحدة لدى كل البشر، إنها مراكز الانفعال في أمخاخ البشر على الرغم من تعدد لغاتهم وشعوبهم والعصور، وهي الشق الأيمن من أمخاخهم.

وعلى الرغم من تلك الحقيقة الإنسانية المتحققة في الأدب والتي أدت إلى اجتماع البشر في هذه الصفة الإنسانية التي في الأدب وهي: (الاستجابة والانفعال بالنص الأدبي) إلا أن الدراسات الأدبية على اختلاف عصور الأدب لم تعر هذا الجانب عناية تامة وهو جانب المخ الذي يصنعه، فالأدب ليس لغة الحياة اليومية كما يعيشها الأديب ونعيشها معه فحسب، بل هو اللغة العليا في الإنسان، ولها جزء خاص في المخ مختص بصنع الأدب وفهمه؛ وهو الشق الأيمن من المخ، ظل الأمر على هذه الحالة حتى نهض علماء المخ والأعصاب فأخذوا على عاتقهم دراسة هذا الجانب من المخ وما اختص به من مهام، فهو مركز الانفعال في المخ، وفيه تتم معالجة كل الانفعالات وإدراك الموسيقى والاستجابة لها واللغة العليا من التورية الاستعارة والتهكم والسخرية. في مقابل الشق الأيسر الذي فيه منطقتي بروكا وفيرونيكا، والذي يتم فيه التفسير الحرفي للغة. من هنا كانت الحاجة إلى دراسة أدبية تتولى دراسة الأدب في الدماغ في ضوء هذا المفهوم البسيط الذي ذكرناه آنفًا.

أولًا: الأدب والدماغ.

علاقة الأدب والنقد الأدبي بالدماغ، إنها غايتنا من هذه دراسة، وهي بحث حقيقة تلك العلاقة، فالأدب يُصنع في دماغ المبدع، والنقد الأدبي وسيلة نقيم بها النص الأدبي، إنه آلة مكملة للعمل الأدبي، لذا سندرس تلك العلاقة وكيفية تنقيحها والآلة التي تصنعها (الدماغ) في ضوء معطيات علم النفس والأعصاب والنقد الأدبي، لنقدم صورة متكاملة حول كيفية إبداع العمل الأدبي في الدماغ.

نبدأ حديثنا حول علاقة الأدب والنقد الأدبي بما قدمه عالمنا الجليل د. محيي الدين محسب حول هذه العلاقة والتي بدأها بطرح هذه الأسئلة، «هل هناك إمكان

لقيام نقد أدبي جديد نسميه النقد الأدبي الإدراكي؟ ... هل ما تقدمه العلوم الإدراكية من استبصارات حول الإدراك الحسي والذاكرة والانتباه والبنى الذهنية، والمخططات التصورية واللغة والتخييل ... الخ يمكن أن تقدم إضاءات تفسيرية جديدة لقضايا رئيسة وممتدة في تاريخ النقد الأدبي نظرية وتطبيقًا:

*ماذا يعنى المعنى في الأدب من منظور إدراكي؟

*ما التنظيمات الإدراكية الكامنة وراء التنظيمات النصية الأدبية؟

*ما التنظيمات الإدراكية التي تحدث في ذهن القارئ للنصوص الأدبية؟

*هل ثمة فروق نوعية بين الإدراك الأدبي والإدراك غير الأدبي؟»[١]

هذه الأسئلة، هي أول حوار جاد يناقش العلاقة بين النقد الأدبي والدماغ، (يعني بالإدراكيات علوم الدماغ)، إنها تجعلنا نبحث عما يربط بين الأدب والدماغ، فالأول المُنتج الذي يصنعه الدماغ، والثاني الآلة التي تقوم بعملية الإنتاج، فلا أدب دون دماغ تفكر فيه؛ فتنفعل لتنتجه بإبداع كبير يبين قوة الارتباط بينهما، مما يجعلنا ندرس هذه العلاقة (الأدب والدماغ) بقوة تمنحنا الصبر والجلدة من أجل دراسة تلك العلاقة الكبرى والقوية بين الدماغ والأدب.

ثانيًا: النقد الأدبي الإدراكي.

عرض د. محسب الخلاف الاصطلاحي الذي يجمع بين الأدب والدماغ، فقال: «شهد حقل الدراسات التي ظهرت في غضون العقود الثلاثة الأخيرة والتي حاولت الربط بين الإدراكات والدرس الأدبي، جملة من المصطلحات المتقاربة في المفهوم، وذلك مثل الشعريات الإدراكية، والأسلوبية الإدراكية، والنقد الأدبي الإدراكي، والدراسات الأدبية الإدراكية.»[٢]

وقد اختار من بين المصطلحات مصطلح (النقد الأدبي الإدراكي)، يقول مبررًا اختياره: «في تصوري أن الاختيار المناسب هو النقد الأدبي الإدراكي ... إن مصطلح (النقد الأدبي الإدراكي) يفضل مصطلح (الشعريات الإدراكية) التي تعرفها

(١) الإدراكيات أبعاد أبستمولوجيا وجهات تطبيقية: د. محيي الدين محسب، طبعة دار كنوز المعرفة،٢٠١٧، الأردن، ص١٩٢.

(٢) الإدراكيات:١٩٢.

مارجريت فريمان بأنها نظرية في الأدب تتأسس على كل من لغة النصوص الأدبية **والاستراتيجيات اللغوية الإدراكية التي يستعملها القراء لفهم هذه النصوص**، فهذا التركيز على القراء يسم المشروع بطابع الأحادية التفسيرية، حيث إنه **لا يتضمن تفسير العمليات والاستراتيجيات الإدراكية المتعلقة بذهن المبدع الأدبي**»[1]

يقول: «أري أن استعمال مصطلح النقد الأدبي الإدراكي أكثر نجاعة في تجسيد الدلالة على الربط بين الإدراكيات والتأويل الأدبي»[2] إن مصطلح النقد الأدبي الإدراكي (في رأيه) الأفضل لأنه يجسد الروابط بين الإدراك والتأويل كعملية ذهنية تتم داخل دماغ المبدع والمتلقي يقوم النقد الإدراكي بكشف اللثام عنها،لذا نحن في حاجة إلى مصطلح ونظرية تفسر عملية إدراك ذهن المبدع لما يبدعه، وكذا الناقد يقوم بتحليل النص الأدبي على هذا الأساس الذهني الإدراكي.

ثالثًا: مصطلح الإدراك الأدبي.

ماذا يعنى محسب بمصطلح الإدراك؟ وما الذي يقابله في علم الأعصاب؟

أ ـ لدى د. محيي: «مصطلح الإدراكي cognitive ... الآن تستخدم الكلمة لتشير إلى كل فاعليات الذهن في تشغيل المعلومات، ... وفي ًالاصطلاح المعاصر يشمل الإدراك عمليات وظواهر مثل الإدراك الحسي، والذاكرة، والانتباه، وحل المشكلات، واللغة، والتفكير، والتخيل»[3] تحدث د. محيي عن العلوم المعرفية التي ترتبط بالذهن والنقد الأدبي، فما الإدراك إذن؟!

٢ـ الإدراك لدى علم الأعصاب: كل ما يدركه الفرد في عالمه بحواسه المختلفة، وبذلك يصبح المصطلح أكثر تحديدًا لمنطوقه اللفظي وما يقصد به. أما العمليات التي تحدث في الدماغ من تمثيل اللغة وغيرها فلا يصح أن نطلق عليها العمليات الإدراكية، لماذا نميز بين المصطلحين؟ لأننا ندرس الإبداع الأدبي ومناطق صنعه بالدماغ، لذا لا يصلح هنا مصطلح الإدراكيات بل العصبيات.

---

(١) **الإدراكيات:١٩٣.**

(٢) الإدراكيات:١٩٥.

(٣) الإدراكيات:١٩٥.

رابعا: الأدب في الخلايا العصبية.

يرى د. محسب أنه يجب «أن يعاد النظر على ضوء المقاربات الإدراكية في جملة من القضايا الشهيرة في النظرية الأدبية. ومن ذلك مثلًا توجيه النظر إلى تصنيف الخطابات الأدبية ... من منطلق النتيجة المتحصلة في علم الخلايا العصبية ومؤداها أن المخ البشري مصمم على قدرة بيولوجية راسخة هي (آلية إعادة التصنيف المفهومي، أو إعادة ترتيب القائمة) وهذه الآلية هي التي تجعلنا نعيد تقييم الواقع، ومن ثم نعيد تصنيفه مفهوميًا.»[1]

إن حديثه جد خطير، فهو يشير بعمق العلاقة بين الأدب والخلايا العصبية، فيرى وجوب إعادة النظر إلى تصنيف الخطاب الأدبي في ضوء معطيات علم الأعصاب وما قدمه من نتائج حول عمل الخلايا العصبية وما تحويه من قدرة بيولوجية كامنة فيها لدى كل فرد نتيجة التصميم الخاص بالمخ البشري، هذه القدرة البيولوجية هي ما مكنته من تصنيف المفهوم وإعادة ترتيب قائمة الأشياء ومنها الخطابات الأدبية، وهذه إشارة صريحة إلى العلاقة بين المخ البشري والأدب الذي يبدعه. هذا الكلام منطلقنا لدراسة الإبداع الأدبي في الدماغ في ضوء ما قدمه علم النفس العصبي المعرفي، لقد مهد بقوله للربط بين الأدب ودماغ مبدعه، فالأدب عملية عصبية إبداعية.

خامسًا: المقاربة الإدراكية والعقل الأدبي.

إنها محاولة لفهم ما وراء الإبداع الأدبي من عمليات عصبية تحدث في مناطق محددة بالدماغ إنها العمليات الكامنة وراء النص الأدبي. وقد عرض لها د. محسب ضمن حديثه عن مصادر النقد، يقول: «ثمة رافدان كبيران يستمد منهما النقد الأدبي الإدراكي هويته العلمية: الأول هو المقاربات الأسلوبية والسيميائية والتداولية التي قدمت استبصارات عميقة في الاستخدام الأدبي للغة ... والرافد الثاني هو معطيات المقاربات الإدراكية التي تحاول الكشف عن العمليات الإدراكية الكامنة وراء التفصيلات التي تقدمها مصادر هذا الرافد الأول، والتي تحاول الكشف عن أنظمة المبادئ الإنسانية العامة التي تشكل العمليات الإدراكية واللغوية ووظائفها في

(١) الإدراكيات: ٢٠٠.

سياقات الذات والثقافة ... هذان الرفدان يستهدفان فحص (**العقل الأدبي**) كيف يعمل؟ وكيف يتجلى عمله في النص؟ وكيف يتم تلقيه وفهمه؟»[1]

هذا القول يبين ما وراء العمل الأدبي من إدراك من قبل العقل الأدبي:

١ـ النظرية تكشف عن عملية إدراكية كامنة بالدماغ عن استخدام الأدب للغة.

٢ ـ المقاربة الإدراكية تكشف عن عملية الإدراك الكامنة وراء تفصيلات صنع العمل الأدبي.

٣ ـ تكشف المبادئ الإنسانية العامة التي تصنع عملية الإدراك واللغة ووظيفتها بهذه الثقافة.

٤ ـ هناك عقل أدبي لدى كل البشر جمع بينهم واتفقوا عليه؛ فكان تأثر عقولهم بالأدب واحد.

إنه يوجهنا بقوله هذا إلى وجود عقل داخلنا خاص بفهم النص الأدبي سماه العقل الأدبي، أي أن النص الأدبي يحتاج إلى عقل ذات مواصفات خاصة لفهمه إنه العقل الأدبي، مما يجعلنا لا نستنكر على البعض عدم فهمهم للنص الأدبي أو انفعالهم به، فلهم عقول ذات صفات خاصة؛ تجعلهم لا يفهمون النص، فقد شغلوا بأمور أخرى فلا يُلامون على ذلك، على عكس من ملكوا عقلاً أدبيًا.

مصطلح العقل الأدبي:

ماذا نعني بمصطلح العقل الأدبي؟ نجد إشارة إلى التحول في العقل العربي نحو الدماغ فيما قاله د. محسب عن علاقة الأدب بالمخ من خلال مصطلح جديد يفسر العلاقة بينهما هو(**العقل الأدبي**)ضمن مناقشته لمن قال به من النقاد. «المكانة الخاصة للأدب تعتمد على بعض البنيات والعمليات العامة الأكثر أساسية في التجربة والإدراك الإنسانيين ... وفي هذا السياق يأتي تحديد تيرنر للمبادئ الإدراكية الأساسية في العقل الإنساني التي يتم توظيفها، والتي يتجلى حضورها في كل من لغة الحياة اليومية واللغة في الاستعمال الأدبي. وما يجمع هذه المبادئ الإدراكية هو ما يطلق عليه تيرنر (**العقل الأدبي**). هذا العقل ليس هو العقل لدى فئة الأدباء، وإنما هو العقل

---

(١) الإدراكيات:١٩٦ ـ ١٩٧.

لدينا بوصفنا بشرا. فكل عقل هو عقل أدبي بالضرورة.»[1]

إنها نظرة عميقة للعلاقة بين الأدب وأمخاخ كل البشر، تشير إلى أن كل إنسان يحوي في داخله عقلًا أدبيًا، ويظهر هذا في قدرته على القص وضرب الأمثال والتي تصدر بصورة تلقائية من ألفرد، يجمع فيها خبراته وما حفظه في ذاكرته من أمثال وقصص تطابق الحدث الآني تمت في موقف مشابه لموقف مضرب المثال، فهل نعد هذا الفرد أديبًا؟إن الأمر يرجع إلى الطبيعة البشرية الخاصة التي يجعله يقص في كل مناسبة قصة مشابهة، أو قل هو العقل الأدبي الساكن في دماغ كل فرد منا، «أول المبادئ الإدراكية المؤسسة لكينونة العقل الأدبي الذي يعنى العقل الإنساني هو مبدأ القص ـ أو مبدأ الخيال السردي ـ الذي يعده تيرنر الأداة الأساسية للتفكير، حيث يقول: إن قدرة اللغة الإنسانية تنبع من التخطيطات الخرائطية الإدراكية للحكي والقص، ويتجلى مبدأ القص في أشكال لا نهائية لإبداعيتها في الممارسة الإنسانية. ومن العمليات الذهنية التي يتجلى فيها هذا المبدأ: التخطيط والتقييم والشرح والتذكر وتخيل المستقبل. وهذا المبدأ يعتمد بشكل كثيف على مبدأ آخر هو مبدأ ضرب الأمثال. أي قدرتنا التي نبذلها بلا جهد عادة وبشكل غير واع في أكثر الأحيان، إسقاط قصة على قصة أخرى، كما يحدث مثلًا عندما نضرب المثل المرتبط بقصة قديمة لإضاءة قصة أو موقف آني. ولقد تتبع تيرنر اعتماد العقل القص وضرب الأمثال من أبسط شكل إلى أكثر الأشكال تعقيدًا ... والنتيجة المترتبة على ذلك كله عند تيرنر هي أن كل خطاب هو خطاب أدبي، وأن المعنى مثلي وأدبي»[2]

إننا نرى القدرة الفطرية على القص الإبداعي لدى الكبار والأطفال، ومثال على ذلك ما يفعله الأطفال في لعبهم عندما يقفون صفًا واحدًا؛ فيقص الأول قصة على الثاني ثم يطلب من الثاني أن يقصها على الثالث ثم يقوم الثالث بقصها على الرابع حتى يصلوا إلى نهاية الصف، لنسمع قصةً مختلفة تمامًا عن القصة الأولي. لماذا؟ لأن كل فرد ينقل القص التي سمعها ممن قبله؛ ولكن مع إضافة أشياء وأحداث من خياله وإبداعه فيها مما يجعلها تختلف عن القصة الأولى.

«نقطة المعنى مبنية على رأي تيرنر الذي يعتمد فيه على نتائج علم الخلايا

---

(١) الإدراكيات:١٩٢.

(٢) الإدراكيات: ٢-١ ـ ٢-٢.

العصبية. وفي هذا السياق تأتي بحوث جيرالد إيديلمان عن المخ البشري التي كان من أهم نتائجها أن الخلايا العصبية في المخ تترابط فيما بينها لتشكل طرزًا مركبة وخاصة بكل ذات بشرية أثناء نموها وتجربتها المعيشية، ... بعض هذه الطرز يحدث له إعادة تقوية بالتجربة والممارسة الحياتية، ... إنها عملية تحدث داخل مخ الفرد الواحد وطوال حياة هذا الفرد. ومن ثم فليس هناك شخصان يحدث عندهما ذلك الترابط، أو إعادة التقوية، أو استئصال ... بل ليس هناك إدراكان متطابقان لتجربة معينة لدى الفرد الواحد»[1]

هذا القول يبين دور المخ وخلاياه في صنع الإبداع، حيث تترابط خلاياه فيما بينها؛ فتشكل طرازًا معينًا أو نمطًا أو فكرة جديدة، هذه العملية التعاونية تتم بين الخلايا العصبية؛فهي عملية بناء إبداع جديد تشترك فيه مراكز مخية كثيرة،فتترابط في شكل تجمع خلوي لحل هذه المشكلة وبناء تصور جديد لها، فتدفع كل خلية ما خُزِن في تشابكاتها ووصلاتها العصبية من معارف تخص هذه المشكلة لبناء هذا التصور وتنتج إبداعًا جديدًا، بهذا تتم عملية الإبداع لدى هذا الفرد بتقديم حل للمشكلة، قدمته له خلاياه العصبية الآن.

فإذا قام الفرد ذاته بالتفكير في القضية مرة أخرى، فإن خلاياه العصبية تبدع حلًا آخر للمشكلة ذاتها، فحلول هذه المشكلة غالبًا لا تكون متطابقة في كل مرة؛ نتيجة أن التجمع الخلوي لمخ هذا الفرد وما يقدمه من حلول للمشكلة ذاتها يكون مختلفًا نتيجة إعادة التفكير فيها. إن هذا الأمر يحدث لنا جميعًا، تذكر يومًا ما؛ كنت تفكر في مشكلة ووصلت فيها إلى حل ما رأيت أنه الأصح، فأعدت التفكير فيها فأدركت أنك أخطأت في نتيجة تفكيرك الأول، وتفسير ذلك عصبيًا: أن خلاياك العصبية تعمل بشكل دائم متجدد متغير،فتنتج أفكارًا متغيرة متجددة، لتصل من خلال هذا التكرار والتغيير إلى نتائج أفضل، لذا نقول لك في القضايا المصيرية: فكر في الأمر مرة أخرى لعلك تصل إلى حل أفضل، ونحن ـ إذ نطلب منك ذلك ـ نطلب منك إعطاء فرصة أخرى لخلاياك لإعادة ترتيب وتنظيم المشكلة والنظر إليها من زاوية أخرى لعلك تصل لنتائج أفضل، وهو ما يحدث للمبدع الذي يعيد النظر في عمله الأدبي فينقح ويصوب فيه، بإعادة النظر فيه وتكرار إعمال الخلايا العصبية فيه ليصل إلى نتائج جديدة.

---

(١) الإدراكيات:٢٠٢.

قال د. محسب: «طرح سدني لامب نظرية (الأوهام الدلالية) وهي تتمثل في نزوعنا البشري إلى بناء المعنى من خلال عمليتين متلازمتين: التمدية و(مغالطة وحدة معجمية واحدة لشيء واحد) ويؤكد أن لدى البشر أنساقًا للفكر مختلفة حتى داخل النسق الثقافي اللغوي الواحد، بل إن هناك اختلافات في المفهمة داخل النسق الإدراكي الواحد»[1] و«المعاني عند تيرنر ليست أشياء ذهنية، مقيدة في مواضع تصورية في المخ، وإنما هي عمليات مركبة من الإسقاط والربط والوصل والدمج والتكامل بين أفضية متعددة، والذي يقدح شرارة هذه العملية في الخلايا العصبية ويقيم بينها الترابطات هو الحكي وبخاصة الحكايات المدمجة في حكايات أخرى»[2] إنها آلية الإبداع القصصي التي تقوم على تجميع أحداث القصة من مراكز مختلفة في الذاكرة ونسجها.

سادسًا: المعنى وقصدية الكاتب.

وينتهي د. محسب إلى أن «المعنى ليس حقيقة ثابتة ... وليس نسقًا من العلاقات الدلالية داخل النظام اللغوي المغلق وإنما هو مسألة من عمل الذهن البشري: الكلمة، أو التعبير اللغوي، هو إشعارٌ يأذن بعمل الاستنتاجات التي تستحث الفهم والاستدلال؛ أي أنه عمل التقييم المفهومي والمواضعة المؤطرة بمعرفتنا الموسوعية بالعالم»[3]

يقول د. محسب «تم الربط بين المعنى وقصدية الكاتب، أو لنقل: إعادة الاعتبار لفكرة صد المؤلف. فبعد أن شنت مدرسة النقد الجديد هجومًا حادًا على ما أسمته أغلوطة القصدية على أساس أنها تكرس لمخاطر إسناد ما يرد في النص إلى الكاتب نفسه، وبعد أن شاعت مقولة رولان بارت عن موت المؤلف، وبعد أن أزاح نقاد ما بعد البنيوية ليس فقط قصد المؤلف، وإنما ثبات النص نفسه، بعد كل ذلك نجد أن كشوف علم النفس وعلوم الأعصاب تعيد الاعتبار لدور كل من الكاتب والقارئ والنص.»[4] إنها كما قال د. محسب منظومة متكاملة تتكون من الكاتب

(١) الإدراكيات:٢٠٣.

(٢) الإدراكيات:٢٠٥.

(٣) الإدراكيات:٢٠٣.

(٤) الإدراكيات:٢٠٤.

والنص والقارئ وهو المثلث الذي تتكون منه كل عملية إبداع.

لذا نسأل كيف ينشأ المعني في ذهن الكاتب؟ يقول د. محسب « مع انبثاق اللسانيات الإدراكية وطرحها لفكرة البنى والنماذج والمخططات الاستعارية التصورية، بوصفها مبدأ أساسيًا في الإدراك البشري ومن ثم كونها أداة لا يمكن تجنبها في إنشاء المعنى وفهمه، فقد أصبح من الطبيعي التحرك لفحص هذه البنى لإمكانية أن يكشف ذلك عن التوجهات المفهومية للكاتب وعن دوافعه»[1] إنه تطور لفهم الأدب من كل عناصر (الكاتب والنص والمتلقي)، لنرى كيف يشترك كل من الكاتب والنص والمتلقي في صنع الأدب، والدخول بعمق في تحليلنا لكل منهم ودوافعه.



(١) الإدراكيات: ٢٠٤ ـ ٢٠٥.

الباب الثاني

الإبداع الأدبي لدى علم الأعصاب



ارتباط الإبداع الأدبي بالدماغ:

الإبداع في الأدب عملية عقلية معقدة ترقى فوق الإبداع اللغوي، فاللغة وسيلة يحقق بها المتكلم أغراضه اليومية بصورة فورية تلقائية لا تحتاج إلى درجة كبيرة من التفكير نظرًا لاستخدام الفرد لها ليل نهار في نطقه وصمته (كلامه الداخلي)، أما الأدب فيحتاج إلى درجة أكبر من التفكير حتى يصبح الفرد مبدعًا، فيعبر عن انفعاله ويبدع بصورة متأنية هادئة، ليقدم فيها الأديب رأيه من خلاله إلى المتلقي في صورة مبدعة مبهرة تجعلنا ننجذب إليه.

يتم هذا بواسطة عملية عقلية أدق وأعمق مما كنا نظن.لذا اختص بها الشق الأيمن من المخ والذي اختص بعمليات اللغة العليا، ووجود أنشطة مخية خاصة لا تتم إلا فيه مثل: الانفعال، والاستجابة للموسيقى، وإبداع واختراع، وصنع الاستعارة والسخرية والتهكم، وكل ما يحتاج إلى تركيز أكبر كالتفكير في حلول.

الإبداع من منظور علم الأعصاب.

بدأ مفهوم علم النفس حول الأدب يتطور إلى أن وصلنا لمفهوم وتصور علم الأعصاب الذي دخل في القضية بعمق كبير من خلال علم جديد أوسع أفقًا مما سبقه هو علم النفس العصبي المعرفي، فرأينا كيف يُصنع الإبداع في الدماغ أثناء لحظة التوهج الذهني ونشاط الخلايا العصبية، فنتابع عملية تخليقه في الدماغ، فتطور فهمنا للإبداع من منظور نفسي فقط (الوعي واللاوعي والشعور واللاشعور) لننتهي إلى دراسة الإبداع داخل الدماغ ومراكزه التي تصنع الإبداع.

لقد رأينا البدء بعرض ما قدمه علم الأعصاب من تحليل وتفسير لعملية الإبداع الأدبي وآليته، وما يحدث في دماغ الأديب لحظة الإبداع؛ ليكون الخلفية العلمية التي نبني عليها نقاشنا حول الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي، ونحاور أصحاب التحليل النفسي ومدارسه حول قضيتي الإبداع والخيال في الأدب. فتلك قضية كبرى يجب إخراجها من بين أيدي علماء النفس والفلاسفة والبلاغين والنقاد، ثم نناقش جدلهم الطويل الذي استمر عدة قرون حول الإبداع والخيال، فنهبط بالأدب إلى أرض الواقع المادي في إطار حقائق علمية يمدنا بها علم الأعصاب ونتائجه الجديدة التي غيرت مفهومنا عن الإبداع والخيال الأدبي.

الدماغ والإبداع العصبي:

هل الإبداع عملية نفسية أم عصبية؟ ومن أين يصدر؟ وما الآلية صنعه التي تجعل من هذا الفرد أديبًا مبدعًا؟ ماذا حدث لحظة الإبداع أو الومضة الإبداعية؟ إنها أسئلة يجب أن نتحاور حولها لنعرف مفهوم الإبداع ودور الدماغ فيه.لقد بدأ البحث العصبي عن الإبداع بسؤال:أين المكان الإبداع في الدماغ؟ وما الآلية التي تصنعه فيه؟ فيحدد مكان حدوثه الحقيقي؛ لنخرج من الدائرة السابقة التي تري أن الإبداع يصدر عن قوى غيبية كالإلهام أو شيطان الشعر وغيرهما، أو أنه مجرد تصور بناه المبدع في فضائه الذهني، أو صرع يحدث داخل النفس البشرية، فتعبر عنه في عملية إبداع أساسها نفسي وظاهرها نص أدبي. نعرضه في:

الفصل الأول: الإبداع الأدبي والدماغ.

الفصل الثاني: أجزاء الدماغ التي تصنع الإبداع.

الفصل الثالث: ومضة الإبداع في تصور علم الأعصاب.

الفصل الرابع: الذاكرة والإبداع.

الفصل الخامس: الانفعال والإبداع الأدبي وصنع العواطف.



الفصل الأول

الإبداع الأدبي والدماغ

قبل الانطلاق في الحديث عن علاقة الإبداع بالدماغ وآلية عمله في الـدماغ؛ هنـاك قضايا تمهيدية لا بد من مناقشتها لبيان صـنع الإبـداع في دمـاغ المبـدع منهـا: دراسـة بعض المصطلحات التي تكرر ذكرها ضمن عملية الإبداع في الدماغ، وكذلك مقدمـة تمهيدية حول العلاقة بين الدماغ والإبداع بشكل عام في محورين:

المحور الأول: مصطلحات الإبداع والدماغ.

المحور الثاني: علاقة الدماغ بالإبداع.

المحور الأول: مصطلحات الإبداع والدماغ.

أ ـ تدفق الأفكار:

مصطلح بين أن الأفكار تأتي من الدماغ وبصورة متتالية متدفقة، كـأن الـدماغ نبـع ماء وأن الأفكار ماءٌ ينساب من هذا النبع. هذا التصور بين أن:

١ـ الدماغ مصدر كل الأفكار الجديدة وكل إبداع جديد.

٢ـ الأفكار متولدة متجددة متدفقة تنساب كنبع الماء، والدماغ معين لا ينضب.

تدفق الأفكار، مصطلح جدير بالدراسة، وذلك لدقتـه البالغـة في تصـوير حالـة الإبداع وتوارد الأفكار وتدافعها وتدفقها على الدماغ، فالمبدع ينطلق من فكـرة مـا أو مشكلة معينة يبدأ بها تفكيره ويقدح بها خلاياه العصبية، ثم يطلق لخياله العنان ويسـير خلفه، فإذا بخلاياه تنطلق به إلى عوالم متعددة لا نهاية لهـا، هـذا إذا كـان مبـدعًا حقًـا، سيجد الأفكار تنمو وتتدفق على دماغه، فينتقل من فكرة لأخرى، ومن قضية إلى قضايا أخرى ترتبط بها من جهة ما وتنبثق عنها.

لماذا؟ لأن الدماغ يعمل كوحدة متكاملة؛ قادرة على معالجة قضايا كثيـرة في آن واحد، بل الانتقال من قضية إلى غيرها في لمح البصر؛ مما يجعلنا ننسى ما كنا نتحدث

عنه منذ لحظة أو ونفكر فيه، فنقول لسامعنا: ذكرني بما كنتُ أقول (أنا كنت بقول آية)، لقد انتقلت بنا خلايانا من قضية لأخرى في لمح البصر.

فإذا فكرنا في قضية ما أو رأي معين فنجد خلايا الدماغ تقوم بعمل تجمع خلوي، وهو مصنع تُعالج فيه القضية، فتَجمع فيه كل ما داخل خلايا التجمع الخلوي ووصلاته من معارف تخص هذه القضية. فنجد الأفكار تتوارد وتتدفق على دماغنا، فلا نشعر بتوالدها داخلنا فقط، بل نشعر بالفكرة تتجول داخل دماغنا؛ فتجمع شتات القضية ومكوناتها لإبداع صورة جديدة، وتنشئ من القضية الرئيسة التي نناقشها قضايا فرعية، إنه **(تدفق الأفكار)**.

مثال: تذكر يومًا كنتَ تفكر في قضية تشغلك، ماذا كان يحدث لك لحظتها؟ تذكر أنك لحظتها كنت هائمًا على وجهك وسابحًا في بحر من الأفكار المتلاطمة والمتناقضة والمتنافرة؛ فتصبح في حيرة من أمرك أي الأفكار تختار وأي السبل تسلك، إنه نتيجة لعمل الدماغ وتجمعه الخلوي وما تحويه من أفكار متعددة حول القضية، حتى أنك تقول ساعتها لسامعك: دعني أرتب أفكاري، وذلك لكثرة تدفقها على دماغك. هذا ما يحدث للأديب لحظة إبداعه، فنراه يهيم في بحر من الأفكار التي تتدفق على خاطره كأنها أمواج متلاطمة متلاحقة، فيسرع إلى أوراقه وقلمه ليدونها فيها قبل أن تأخذها الأمواج بعيدًا عنه؛ فينسى ما كان يفكر.

«قبل عقدين من السنين اقترح عالم النفس ميهالي تشيكيسنتمهاتي مفهوم التدفق لوصف الحالة الداخلية ذات التركيز الشديد التي يتميز بها الدماغ في أثناء إنتاجيته العالية. وهذه استعارة مجازية محببة تنطوي على السيولة الجوهرية التي تحتاج إليها الأفكار الجيدة غالبًا. ليس التدفق شعاعًا منفردًا مركزًا كالليزر وفقًا لما نقوله غالبًا. وهو ليس اللمعان الإعجازي لإعصار دماغي مفاجئ، بل هو أقرب إلى الشعور بالانسياق مع التيار في اتجاه واضح والابتهاج بالطرائق المفاجئة لتدويم الماء وتموجه»[1] إنها قدرة لدى الدماغ البشري على استدعاء ما في ذاكرته من معارف، ومعالجتها في آن واحد، يتحقق هذا في دماغ المبدع الذي يمتلك دماغًا ذات خلايا نشطة تستجيب للمثير الداخلي والخارجي المتعدد، وتنفعل به وتتفاعل معه فتبدع

---

(١) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع:٥٦.

أفكارًا جديدة.

ب ـ الفوضى الخلاقة:

«لاحظ كريستوفر لانغتون قبل عدة قرون أن المنظومات الخلاقة تنزع نحو فوضى الانجذاب إلى حلقة الفوضى أي إلى المنطقة الخصبة بين الانتظام الشديد والفوضى العارمة.»[١] إنه تصور لوجود منطقة في الدماغ توازي الفضاء الذهني لدى (العرفانية)، إنها منطقة التماس بين الانتظام التام والفوضى العارمة، وفي منطقة التماس تنشأ أفكار إبداعية جديدة،فيتجه إليها المبدع مسرعًا رغبة في التحرر من قيود الانتظام وقواعده، فيطلق لخياله العنان ليبدع كل جديد كما يشاء في هذه المنطقة، ولكن هناك قيود داخلية وخارجية تكبله وتفرض عليه عدم تجاوز الحد الممكن في التخييل والتصور ليبقى في إطار مقبول يُرضي مجتمعه، إنها فوضى مقيدة مكبلة ومتحررة في ذات الوقت.

إذن لا بد من هذه الفوضى التي سميناها بالفوضى الخلاقة، لأنها تُنتج إبداعًا وخلقًّا جديدًا، إنها فوضى يتولد عنها خلق وإبداع، لينطلق بفضلها المبدع في كل اتجاه بحثًا عن الابتكار والإبداع، إنها حقًا فوصى ولكنها خلاقة مبدعة، هذه العملية تنطلق من دماغ المبدع المتطلع للابتكار، نظرًا لوجود ذرات كربون نشطة في دماغه تثير أفكاره وتدفعه نحو الجديد.

ج ـ محرك الإبداع:

«عندما ننظر إلى محرك الإبداع الأصلي على الأرض، نجد خاصتين أساسيتين: الأولى هي المقدرة على تكوين وصلات جديدة مع أماكن من العناصر الأخرى. والثانية هي بيئة شديدة الخلط تشجع تصادم جميع العناصر فيها»[٢]

هذا المصطلح يعني أن ما يحرك الإبداع في أي شيء على الأرض هو قدرة المبدع على صنع وصلات جديدة مع عناصر أخرى، مما يدفعه إلى خلق روابط بينها على الرغم من تنافرها أحيانًا. فمحرك الإبداع عنصر يصنع الإبداع في دماغ المبدع، إنه آت من القدرة على الربط بين الأشياء المختلفة وربما المتضادة والمتباعدة، مما يعنى

---

(١) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع: ٥٠.

(٢) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع: ٤٦.

قدرة المبدع على جمع كل شيء في دماغه ووصلاته في آن واحد وخلق علاقة بينها، والنظر في زوايا غير مطروقة فيه.

إلى جانب الشيء الذي يحرك الإبداع في دماغه ويحثه على الخلق، إنه ملاحظته لبيئته وتفاعله معها وانفعاله بها، فالبيئة التي يعيش بها لابد أن تكون شديدة الخلط فتُصْهَر كلُ عناصرها فيها وتختلط، فيجد المبدع فيها ما يحثه على الإبداع والتغيير، نحو: نافس أبناء بيئته حول شيء ما (كالمسابقات الأدب والاختراع)، لينفعل معهم وينطلق لإبداع حلولًا لمشكلات يعيشها معهم.

د ـ التفكير خارج الصندوق:

قد تفيد المعرفة السابقة لعملية الإبداع، ولكن قد تؤدي هذه المعرفة إلى تقييد انطلاقة المبدع، لأنها تشل تفكيره (العمى الذهني)، فلا يرى إلا ما تعلمه سلفًا من معرفة، مما يجعله يفكر في إطار أفكاره السابقة، وهو ما يعرف بالتفكير داخل صندوق أي صندوق أفكاره السابقة. إذن المبدع يحتاج إلى الخروج على معارفه السابقة، ليبدع أفكارًا جديدة دون التقيد بأفكاره القديمة، «فقد تصيب مَن يحاول حل المشكلة بعمى ذهني على نحو جزئي وتبعده عن سبيل الولوج إلى عالم العقل؛ وتفرض عليه التفكير **(داخل الصندوق)** أعني أنه لا يستطيع التفكير خارج القيود والقواعد والمحددات السائدة والمستقرة. ولا شك أنه سيكون من الأفضل الانطلاق بسجل نظيف أعنى أن نبدأ وكأن الذهن صفحة بيضاء ... ولكن وعلى نحو عام، نقول إن حل معظم المشكلات دون دراسة ما قام به الآخرون من قبل هو، في الغالب، أمر شبه مستحيل»[(١)]

هذا يجمع بين أمرين متناقضين تجعلان المبدع في صراع في دماغه بينهما:

الأول: ما لدى المبدع من أفكار سابقة. تعد الأساس الذي يبنى عليه أفكاره الجديدة. ومشكلة القديم أنه يشل التفكير الإبداعي ويصيبه بالعمى الفكري، فيظل مقيدًا به، فلا يخرج بإبداعه الجديد عن دائرته.

الثاني: محاولته التحرر والخروج على الفكر القديم وقيوده، ليبدع الجديد.

المحور الثاني: بداية علاقة الدماغ بالإبداع وتطورها.

متى ارتبط الدماغ بالإبداع؟ ومتى بدأنا نعرف هذه العلاقة وتطورها؟

---

(١) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١١.

١ـ هل يهبط الإبداع من السماء؟

رفض علماء الأعصاب أن تكون العبقرية هابطة من السماء، يقول سابلونيير: «لا تنزل العبقرية المبدعة أبدًا من السماء، ولا تأتي من أي مكان، وهي تقوم على حل مشكلة لا بإضافة معلومات جديدة، وإنما بإعادة الربط بين معلومات سبق ترسيخها في الذاكرة بشكل مختلف، ومع ذلك، يمكن أن تتجلى أيضًا من خلال التعبير الحاد عن موهبة أو عن قدرة ذهنية عقلية جدًا، مثل المنطق الرياضي.»[١]

حقًا، إن العبقرية لا تنزل من السماء، فهي ليست وحيًا ولا إلهامًا، وإنما تأتي من قدرة مترسخة في دماغ العبقري على الربط بين معارف مخزنة سلفًا في ذاكرة المبدع، وبين معارف جديدة، يقوم المبدع بإعادة صياغتها وترتيبها والربط بينها لتظهر بصورة جديدة، فنرى سيطرة الدماغ وعملياته على المبدع، إنها عملية تسير طبق منطق دقيق كالمنطق الرياضي.

على الرغم من هذا، يري بعض علماء النفس أن الإبداع منزل من السماء، قال لبس Lipps: «كل عمل فني إنما منزل من السماء، إنه هبة الآلهة ... فإذا أردنا أن نقدره حق قدره فلا حاجة بنا إلى أن نفهم كيف أنزلته السماء، على يد فنان أم بفعل معجزة غامضة.»[٢] إنه تصور قديم قال به الفلاسفة وعلماء النفس ونقاد الأدب قديمًا. لذا سنعيد النظر إليه في ضوء علم الأعصاب.

٢ـ الإبداع قدرة عقلية بالدماغ البشري:

إن الإبداع قدرة عقلية بدماغ المبدع، لذا نناقش هذه القدرة في النقاط التالية:

أ ـ القدرة الإبداعية في دماغ البشر:

الدماغ مسرح كل عمليات التفكير، كذا عملية الإبداع، فالإبداع في حقيقته عملية دماغية تقوم بها خلاياه ووصلاته. لكن كيف يتم هذا؟ لقد كان الأمر لغزًا مستعصيًا على الأفهام، حتى تم تفسيره بفضل بحوث علم الأعصاب، مما بين قدرة الدماغ البشري الذي يمتلكونه ويميزهم عن سائر الثدييات. فـ «دماغ الإنسان يملك قدرة خاصة على إدراك بيئته بواسطة خمس قدرات تميز الإنسان من بقية الأنواع: **الذكاء، واللغة،**

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة:٨١.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥ .

والتخيل، والإبداع، والاستعداد للاعتقاد بالسحر وبالملائكة أو بالآلهة.»[1]

لذا يجب النظر للإبداع كعملية دماغية تتم في دماغ المبدع؛ نتيجة ما لديه من قدرة على إدراك بيئته وما يحدث فيها، فهو وسيلته لرؤية عالمه وليتمكن من العيش فيه والتفاعل مع موجوداته؛ إن المبدعين يدركون بفضل هذه القدرة الإبداعية ما يحدث بعالمهم، وتتمثل القدرة البشرية في العناصر الآتية:

الذكاء، الإنسان يملك ذكاءً كبقية الأنواع، لكنه ذكاءٌ متميزٌ يكتب له البقاء على الأرض وعمارتها، مما يجعله يطور ويبدع فيها مستعينًا بقدرته الإبداعية.

اللغة الخاصة: يملك لغة خاصة تميزه عن الأنواع الأخرى، وهي خاصة به فقط، يتكلم ويتفاعل بها؛ فلكل الخلائق لغة لكننا لا نعرفها، وعرفتنا بها تصور.

التخيل: يملك الإنسان قدرة على التخيل، تميزه عن سائر الثدييات، فهو الخلوق المبدع فقط، مما جعله يهيمن على كثير من المخلوقات فصنع بتصوره إبداعات كثيرة في عالمه، إنها قدرة جعلته يهيمن على كثير من مخلوقات الكون.

الإبداع: الإبداع آتٍ من قدرة الإنسان على التخيل، فلا إبداع بلا تصور في خياله لما سيبدعه؛ والتخيل يحرر المبدع من كل قديم ليخلق مكانه الجديد.

إيمان بالغيب: إنه خيال أيضًا، يتخيل المبدع أشياء غيبية لا يراها، فيظن أنها التفسير لما يحدث حوله، يسند لها صنع كل جديد بحياته، فتصبح مبررًا لما يراه. ويأتي إيمانه بالغيب من إحساسه بالضعف والحاجة إلى قوة كبرى تحميه من كل غيبي قد يداهمه بأي لحظة، فدون إيمانه بالغيب في خلاياه العصبية ووصلاتها نتيجة خبرته السابقة مع عالمه، كونها عبر تاريخه معه. فأعد جينيًا وبيولوجيًا للإيمان بالغيب، ولديه استعداد فطري لذلك، مما يمنحه القوة وأمنًا من كل قوى غيبية. نظرًا لسعيه نحو البقاء على الأرض وعمارتها والإبداع فيه.

ب ـ الإبداع خليط من القدرات الدماغية:

هل الإبداع يأتي من قدرة عقلية واحدة في الدماغ؟ إنه نتيجة خليط من قدرات دماغية متعددة، هذا يعنى وجود كم كبير من القدرات الكامنة في دماغ المبدع؛ مكنته

(١) مناطق الدماغ الجديدة:٥٧.

من صنع الإبداع، قد علمنا بعضها ويبقى الآخر مجهولًا لنا. فمن أين أتته قدراته؟ إنها آتية من موهبة فطرية تـدرب عليهـا منـذ مرحلـة تعليمـه الأولى، ثـم نمّاهـا بخبـرات اكتسبتها بالممارسة المتكررة. فالفرد يبدأ تفاعله مع الحياة واكتسـابه خبـرة يوميـة في الرحم، ثم ينمي هذه الخبرة، لذا «تنتج الإبداعية، (إبداعية الفنان والرسام أو إبداعيـة عبقرية الموسيقي)، عن خليط من قدرات عقلية عدة. وتنشأ من موهبة فطرية تمارس منذ التعلم الأولي، وتثيرها الخبرة المكتسبة أثناء الممارسة المتكررة والمتواترة.»[1]

العبقرية لا تهبط من السماء، إنها تنمو نموًا طبيعيًا في الدماغ، نتيجة القدرة عـلى التعلم واكتساب المعارف التي تبدأ من الرحم مـع ظهـور الصـفيحة العصـبية بـدماغ الجنين في شهره السادس من حمله، وهي تنمو معه مثل أعضاء جسـده وتكبـر. وتنمـو مع كل مرحل عمرية يعيشها الفرد ويمر بها، ويقابلهـا نمـو في قدراتـه المختلفـة التـي تمكنه من الإبداع. فالقدرات العقلية التي يمتلكها المبدع أنتجت إبداعاته، فالإبـداع، خليط من قدرات عقلية مجتمعة، كامنة بدماغـه. تنطلـق مـن موهبـة فطريـة يمتلكهـا المبدع مكنته من صنع كل إبداع جديد بفضل قدراته العقلية الفطرية الساكنة والكامنة في دماغه والتي نمَّاها بالتعلم والتدريب.

ج ـ ذكاء الثدييات وإبداع الدماغ البشري:

هذا الطرح جعلنا نسأل هل البشر وحـدهم مـن اختصـوا بالقـدرة الإبداعيـة دون غيرهم من سـائر المخلوقـات؟ للإجابـة عـلى هـذا كـان علينـا أن نميـز بـين **الـذكاء والإبداع**، فكل الثدييات تملك ذكاءً كبيرًا، لأنه وسيلتها للبقاء؛ أمـا **الإبـداع**، فيملكـه الإنسان وحده، فالإنسان المبدع الوحيد في الكون يستمد قدرته الإبداعيـة مـن قـدرة خالقه سبحانه وتعالى (بديع السماوات والأرض) الذي وضع فيه القدرة على الإبـداع والخلق، فقد فتح سبحانه وتعالى الباب أمام البشر للخلق والإبداع، لكـن أيـن خلقنـا من خلـق خـالق السـماوات والأرض**!**؟ وأيـن إبـداعنا مـن إبـداع بـديع السـماوات والأرض**!**؟ إن الإبداع خلق جديد على غير نمط يفاجئ به المبدع من حوله. لقد مـنح خالقه هذه القدرة الإبداعية نظرًا للمهام المكلف بها (عمارة الأرض)، فكل الثـدييات تستخدم ما لديها من ذكاء لبقاء نوعها، أما الإنسان فيملك إلى جانب الذكاء الموجـود لدى الثدييات الذي مكنه من البقاء الإبداع والذي مكنه من عمارة الأرض، فالثدييات

(١) مناطق الدماغ الجديدة:٨١.

تملك ذكاءً بلا الإبـداع. إنـه محاولـة نمطيـة يصـنعها المخلـوق الـذكي ليواجـه بهـا مشكلات حياته، وهو ما نراه من استخدام الأسود (مـثلًا) الـذكاء في صـيد الفريسـة، لكن هذا لا يعد إبداعًا، لأنه تفكير نمطي متكرر يـدور في إطـار واحـد بغـرض صـيد الفريسة. فلم نر ولن نرى أسدًا مبدعًا لأي شيء نحـو البيـت أو السـيارة، لأنـه يفكـر بصورة نمطية متكررة ويجود فيها بلا إبداع، هذا ما يميز الإنسان كمبدع.



الفصل الثاني

الدماغ يصنع الإبداع

نعرض هنا لعناصر صنع الإبداع في الدماغ وخارجه لبيان مركز الإبداع بالدماغ وعمل كل منها في عملية الإبداع، فنسأل:هل الإبداع وحي يهبط من السماء أم من صنع الدماغ؟ ونجيب أن الإبداع عملية عقلية تتم في الدماغ وحده بأجزائه المختلفة، فهناك مناطق أساسية في عملية الإبداع لا يمكن الاستغناء عنها في عملية الإبداع مثل: الذاكرة وما تقوم به من إمداد المبدع بما يلزم من معارف سابقة؛ فتتولد عملية الإبداع من أفكار سابقة وكلمات وعبارات وصور ذهنية قد خزنها المبدع بذاكرته قبل ميلاده، ثم صنع منها إبداعه الجديد، وقد عرضنا لهذا في هذه المحاور:

المحور الأول: مناطق الإبداع بالدماغ.

المحور الثاني: وحدات دماغية صغرى تصنع الإبداع.

المحور الثالث: عناصر أخرى تصنع الإبداع.

المحور الأول: الدماغ مراكز الإبداع.

هنا نصل إلى لب القضية وهو اختصاص مناطق معينة في الدماغ بعملية الإبداع، نحاول تحديدها بدقة وبيان آلية عملها، لنثبت أن الإبداع في أي مجال من مجالاته هو عملية دماغية في أساسها تتم داخل دماغ المبدع بواسطة مناطق معينة وخلاياها العصبية التي تقوم بهذا العمل، وتملك أدواته وآليته، فنقدم الدليل من علم الأعصاب على أن الإبداع عملية عصبية.

تبدأ رحلتنا بحثنا عن الإبداع في الدماغ من مناطق الدماغ التي تصنعه أو تشارك في صنعه، فنبدأ بالجزء الأكبر في عملية صنع لإبداع وهو الشق الأيمن، فهو منطقة الإبداع، يعاونه في ذلك الشق الأيسر، فنبين دور كل منهما في عملية الإبداع، وما يحدث بينهما من صراع سيطر على عملية الإبداع وأيهما ينتصر فيه؟ فنبين عمل هذه المناطق في صنع الإبداع والخلية العصبية، لننتهي إلى الوحدات الصغرى المشاركة في

عملية الإبداع.

أولًا: منطقة القشرة قبل الجبهية والقدرة الإبداعية:

تعد منطقة القشرة قبل الجبهية مصنع الإبـداع في الـدماغ. لـذا يجـب التعـرف عليها ومعرفة آلية تفاعلها مـع سـائر منـاطق الـدماغ التـي تشـترك في صـنع الإبـداع، ودراسة دور الوحدات الصغرى كالخلية والعصبونات في صنع الإبداع.

أ ـ تحديد مناطق الإبداع في الدماغ:

«سعى الباحثون في إطار تحديدهم **للتفكير الإبداعي** ونواتجه إلى تحديد المنـاطق المخية التي **تنشط أثناء الإبداع**. ويبـدو أن المنـاطق **قبـل الجبهيـة** تنشـط عـلى وجـه الخصوص أثناء عملية الإبداع، بغض النظر عما إذا كانت العمليـة الإبداعيـة تتطلـب جهدًا أو تحدث بشكل تلقائي.»[١]

هذا التحديد لمناطق الدماغ التي تنشط أثناء عملية الإبداع جاء نتيجة تصويرها أثناء عملية الإبداع ومتابعة نشاطها، فرأينا ما يحدث في دماغ المبدع أثنـاء الومضـة / لحظة الإبداع، ليصبح حديثنا عنها مشفوعًا بالدليل المادي الذي قدمته صور الأشـعة المأُخوذة أثناء الإبداع من بث بزتروني ورنـين مغناطيسـي. فـلا وحـي ولا إلهـام ولا شيطان شعر يسيطرون على المبدع أثناء إبداعه، بل نشاط فعلي فعّال ومثير لخلايا مـخ المبدع وعمل قوي تقوم به في مخ المبدع تقدح هذه الخلايا العصبية في المناطق التـي تم تحديدها بالفعل.

ب ـ منطقة القشرة قبل الجبهية بداية الإبداع:

تعد منطقة القشرة المخية قبل الجبهية أساس عمليـة الإبـداع مـع معاونـة مـن مناطق أخرى، فتتم عملية الإبداع بها بمعاونتهم، مما يجعلنـا نـدرس ونحلـل عمليـة الإبداع بداية من منطقة القشرة قبل الجبهية التي تتمركز بها عملية الإبداع بشكل كبير، ونبدأ رحلتنا مع المسار العصبي للإبداع في الدماغ بطرح هذه الأسئلة: ١ـ من أين تبدأ رحلة الإبداع في الدماغ؟ ٢ ـ ما الذي يقدح وينشط شبكة العصبونات ووصلاتها؟ ٣ـ أين تحدث عملية الإبداع في الدماغ؟ أسئلة يجيب البحث عنها.

---

(١) علم النفس المعرفي: ٦٩١.

ج ـ النشاط البدني ينشط القدرة الإبداعية لدى شبكات العصبونات:

«كان نشاط البشريات البدني منشطًا بارزًا لتطور شبكات العصبونات ووصلاتها ... فالجري والنشاط البدني يحسنان المزاج، وينبهان القدرات المعرفية والحواسية ... وينطوي الذكاء على القدرة على دمج معلومات عدة، وعلى اتخاذ قرار متوافق مع الظروف ... ويبدو أن المناطق الجانبية من الفص قبل الجبهي أتاحت تطور هذه القدرة على تقييم الحسنات والسيئات أثناء اتخاذ القرار وأتاحت قدرة الدماغ هذه للإنسان فهم قيمة الاختيار وإدراكه، وبالتالي التعارض بين قرارين محتملين» [١]

الإبداع البشري آتٍ من قدرة الدماغ على الربط والتنظيم، ومن ثم القدرة على الإبداع، فهي آتية من تكوين خلايا المخ وبنائها بشكل معقد ومتميز، وقدرة هذه الخلايا على دمج المعارف المخزنة بالذاكرة مع ما يدركه الآن في بيئته، مما يميز قدرته الدماغية على الخلق والإبداع.

هذا تصور لكيفية إتمام عملية الإبداع في الدماغ، نبينها من الشكل الآتي:

١ ـ بداية العملية: تبدأ عملية الإبداع بـ ـ:

نشاط بدني > ينشط ويطور شبكة العصبونات + يحسن المزاج + ينبه القدرة المعرفية والحواسية.

٢ـ الذكاء: يدمج معلومات عدة + اتخاذ قرار توافق الظرف الآني للمبدع.

٣ـ مناطق مخية تثار لحظة الإبداع:

. المناطق الجانبية بالفص قبل الجبهي> تطور القدرة على تقييم الحسنات والسيئات لاتخاذ القرار

.. اتاحت قدرة الدماغ > فهم قيمة الاختيار + إدراكه + فهم التعارض بين قرارين محتملين.

د ـ مساحة القشرة الجبهية وأثرها على الإبداع.

هل لمساحة القشرة المخية الجبهية أثر في عملية الإبداع؟ امتلك الإنسان قدرة دماغية على الإبداع نتيجة كثافة وصلاته العصبية التي تُخزِن معارفه، وسعة مساحة القشرة الجبهية التي تؤثر على عملية الإبداع نتيجة لما تحتويه من كم أكبر من

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة:٥٩.

المعارف. لذا، كلما زادت معارف الفرد زادت كثافة الوصلات التي بين خلاياه العصبية، لأنها مخزن تُخزن فيه معارفه، مما يحقق تواصلًا أكبر بين الشق الأيمن والأيسر من المخ عبر الجسم الجاسئ / الثفني، الذي تنتقل معارفه من خلاله في سرعة البرق من المخ الأيسر إلى الأيمن والعكس. لذا، تختلف القدرة الإبداعية بين الأفراد نظرًا لاختلافهم فيما لديهم من معارف مخزنة فيها.

إنها قدرة جعلت الإنسان متميزًا عن بقية الخلق؛ ومكنته من التخيل والاختراع والإبداع؛ فلديه قدرة دماغية تطلق العنان لإبداعه، لقد آتته من البناء المتميز لدماغه وخلاياه العصبية وكثافة وصلاته ومراكز التفكير في القشرة المخية بمنطقة قبل الجبهية بالقشرة المخية التي يتم فيها التفكير. فقد «يرى المختص في البيولوجيا العصبية مارك ماتسون أن هذه القدرات لا ترتبط فقط بدرجة الاتصالية العالية لمختلف مناطق الدماغ، وإنما أيضًا بتطور متخصص جدًا لقشرة الدماغ. ويلاحظ تطور مهم لمساحة القشرة الجبهية ... كما يظهر من المساحة المهمة للمنطقة ١٠ من القشرة قبل الجبهية المسؤولة عن التفكير، واتخاذ القرار، والتخطيط للأفعال» [١] لذا كلما زادت مساحة القشرة الجبهية لدى المبدع زادت قدرته على الإبداع، نظرًا لزيادة ما بها من معارف تمكنه من إبداع كل جديد بالاستعانة بذاكرته المليئة بالمعارف التي تخص مجال إبداعه.

هـ ـ القشرة قبل الجبهية وإنشاء شبكة العصبونات:

«إن القشرة قبل الجبهية لا تعمل بشكل منعزل، وتستفيد من الوصلات العديدة مع الدماغ العاطفي والفصين الصدغي والجداري المسؤولين عن دمج معطيات حواسية عدة (السمع، النظر، إلخ). وتتكيف القدرات المعرفية لدماغ الإنسان مع التطور الخاص بنوعه، ولا ينتج عن جمع هذه القدرات المعرفية لكل أنواع الحيوانات...إنه لمن الواضح أن تطور رؤية ثلاثة ألوان رئيسة، والوقوف على القدمين، وظهور **اللغة المنطوقة** لدى الإنسان أمور أسهمت إسهامًا قويًا في إنشاء شبكات عصبونية جديدة تلتقي معلوماتها في عقدة كثيفة من الوصلات تقع في الفص قبل الجبهي المسؤول عن اتخاذ القرار.» [٢]

إن التطور البيولوجي لدماغ الإنسان مكنه من الإبداع من خلال الاتصال

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة:٥٨.

(٢) مناطق الدماغ الجديدة:٥٨.

السريع بين أجزاء الدماغ، مما مكنه من سرعة استدعاء المعارف من خلايا المخ ووصلاته بسرعة البرق والتفكير في المشكلة التي يعيشها الآن. ومن ثم إنشاء شبكات عصبونية جديدة تدون فيها هذه المعارف المكتسبة؛ مما يؤدي إلى اتساع مساحة القشرة الجبهية نتيجة ذلك. لذا يمكننا القول: إن الدماغ مصنع الإبداع ومصدره نتيجة كثافة المعلومات التي يصنع منها الدماغ إبداعاته.

ثانيًا: القدرة الإبداعية للفصين الأيمن والأيسر بالقشرة قبل الجبهية.

لو نظرنا إلى الدماغ بشكل عام نجد أنها تتكون من كرتين هما الشق الأيمن والشق الأيسر، هما المكان الذي يتم فيه كل العمليات العقلية والتفكير بشكل عام والتفكير الإبداعي بشكل خاص، لذا ركز علم الأعصاب دراسته حولهما، وتبين له دورهما في كل العمليات العقلية آنفة الذكر، بل رأي مدى مشاركتهما في فنون الإبداع المختلفة، وقدم دراسات وبحوث بخصوص ذلك، لذا لا عجب أن نجد علماء الأعصاب يتكلمون عن صور بلاغية إبداعية كالاستعارة، لأنهم درسوا القضية بعمق، وما وصلوا إليه من نتائج هو ثمرة عملهم الأساسي وهو دراسة الدماغ بشقيه.

لقد بين علماء الأعصاب دور الشق الأيمن والأيسر في عملية الإبداع، وتابعوا رحلة الإبداع في الدماغ ومراحلها فرأوا أن العملية تبدأ بالتفاعل والتصارع بين الدماغ الجبهي الأيمن والأيسر فـ «يرى عالم النفس الكندي فينود غول أن إنجاز عمل فريد هو ثمرة قدرة الدماغ البشري على حل مشكلة ما بأن يجعل تفاعل الدماغ الجبهي الأيمن والأيسر فعَّالًا جدًا، ويقترح **نموذجًا معرفيًا للقدرة الإبداعية** التي تبني وفقًا لأربع مراحل رئيسة.»[(١)]

أ ـ صراع الوظائف بين الفص الأيمن والأيسر من القشرة قبل الجبهية:

يوجد صراع وظائف بين الفص الأيمن والأيسر نتيجة قدرة كل منهما على القيام بوظيفة الآخر، وها من فضل الله سبحانه وتعالى الذي منحهما هذه القدر المتماثلة للقيام بالوظائف نفسها التي يقوم كل منهما به، وذلك كي يقوم أحدهما بكل وظائفهما في حالة عطب الآخر أو حدوث انشطار في المخ، لذا نرى عند حدوث انشطار دماغي أو تعطل في أحد الفصين قام الآخر بوظيفته. فكل شق اختص

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٦.

بوظائف، فاختص الفص:

أـ الأيمن: تجريدي تصوري منفصل عن الواقع، لأن به مراكز الانفعال والموسيقى واللغة العليا.

ب ـ الأيسر: يعلن تفاصيل ربطه بالعالم الواقعي ويدركها وهو المنتصر في صراعهما.

«ويعتبر غول أن دماغ العبقري مرتبط **بصراع تخصص وظائف** الفص قبل الجبهي الأيمن والفص قبل الجبهي الأيسر. ويسهل لهذا الصراع تفاعلهما، ويفسر مختلف المراحل العقلية للإنتاج الإبداعي. فبينما يبقى الدماغ الأيمن تجريدًا وتصوريًا ومنفصلًا عن الواقع، يعقلن الدماغ الأيسر التفاصيل التي يجيد ربطها بالعالم الواقعي ويدركها. ويحاول كل جانب الهيمنة على الآخر، وبشكل عام، يكون المنتصر هو الدماغ الأيسر، الأمر الذي يؤدي إلى حيرة في مواجهة المشكلات المراد حلها، وإلى تردد وصعوبة في الإحاطة بالتفاصيل.»[1]

الحقيقة أن عملية الإبداع تنتج عن تفاعل الفص الجبهي الأيمن والأيسر معًا، وأن دماغ العبقري (أعلى درجات الإبداع) تنتج إبداعها نتيجة صراع وظيفي بين فصي الدماغ (الأيسر والأيمن)؛ وقد أكد هذا علماء الأعصاب فأشاروا إلى أن الشق الأيسر تخصص في معالجة اللغة بتقديم التفسير الحرفي للغة وفك رموزها، وأن الشق الأيمن تخصص باللغة العليا (الاستعارة والكناية والتهكم، اللغة الانفعالية)، ويحدث بينهما صراع سيطرة؛ فكل فص يحاول القيام بالعمليات العقلية، على الرغم من اختلاف تخصصهما، وهما أيضًا يتفاعلان ويتعاونان معًا، فالأيسر يعيش الواقع الآني والمنطوق الحرفي للغة، والأيمن يتفاعل مع الخيال بعيدًا عن الواقع، لكن إذا حدث عطب في أحد الفصين فإن الآخر يقوم بعمله، كما يحدث في عملية انشطار الدماغ، بإقصاء أحد فصي الدماغ، وهما في صراع سيطرة نتيجة امتلاكهما القدرة الوظيفية التفاعلية ذاتها، مع اختلافهما في قوة هذه القدرة؛ مما يؤدي إلى صراع السيطرة بينهما، وقد أُسند للفص الأيسر التفسير الحرفي للغة، وترك الإبداع والانفعال والموسيقي والاستعارة والكناية والتهكم للفص الأيمن، لذا يعد الفص الأيمن بالفعل مركز الإبداع.

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٦.

ب ـ الدليل على صراع فصي الدماغ عند الإبداع:

كيف تم معرفة تلك الحقيقة وهي اختصاص الفص الأيمن بعملية الإبداع واللغة العليا؟ «تم التحقق من هذه الملاحظات باستخدام التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي، وتحليل صور دماغ موسيقي يؤلف قطعة موسيقية. وقد لوحظ فيه تنشيط كبير للفص قبل الجبهي الأيمن. ويرى فريق ناما مايزليس أن الدماغ قبل الجبهي الأيمن هو مقر الأصالة والتفكير التبايني (التباعدي)، أي القدرة على تبني حلول عدة في مواجهة موقف معين.»[(١)] إنه الفص مسؤول عن الابتكار والإبداع، وذلك بتقديم الدليل المادي من خلال التصوير المغناطيسي للحظة الإبداع الذي صور نشاط الفص الأيمن أثناء عملية الإبداع.

وهذا دليل مادي آخر على أن الفص الأيمن مسؤول عن الإبداع نقدمه من خلال ملاحظ حالة مرضية، فـ«ليس الإبداع قدرة على التخيل وإنما عمل أصيل، وجديد، وفريد، ففرضية وظيفة دماغية مسؤولة عن الموهبة الفنية والقدرة الإبداعية جاءت نتيجة ملاحظة مرضى أجريت لهم عمليات في الستينيات من القرن العشرين لا سيما على أيدي فريق روجر سبري، كان هذا الجراح يجري عملية في الدماغ تقوم على إجراء شق في مسار الألياف العصبية التي تربط الدماغ الأيمن بالدماغ الأيسر.... وقد قادت الملاحظات العديدة لنتائج هذه العمليات على القدرات العقلية والمعرفية (روجر سيرى) إلى الدفاع عن فكرة دماغ أيمن تختلف قدراته عن الدماغ الأيسر. ويستخدم الدماغ الأيسر تفضيليًا القدرات اللغوية والحسابية، بينما يطور الدماغ الأيمن قدرات التجريد، والإدراك البصري ـ المكاني، ويتدخل في القدرة الإبداعية»[(٢)]

ثالثًا: مناطق دماغية أخرى تشارك في صنع الإبداع.

سعى روبرت إلى بيان الآلية الدماغية التي تتم بها عملية الإبداع بالبحث عن مراكز الإبداع بالدماغ، فتابع المناطق المخية التي تنشط عند عملية الإبداع. وتبين له أن منطقة القشرة المخية قبل الجبهية في الفصين الأيمن والأيسر مسؤولة عن عملية الإبداع؛ لأنها تنشط عند التفكير الإبداعي، إلى جانب مناطق أخرى، ليقول: ليست منطقة القشرة مخية قبل الجبهية هي المناطق الوحيدة التي تقوم بصنع الإبداع، فهناك مناطق أخرى في المخ

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة:٨٦ .

(٢) مناطق الدماغ الجديدة:٨٤ ـ٨٥.

تشارك في صنع الإبداع، فالإبداع يتم بمعاونة مناطق دماغية كثيرة، وتفاعل يحدث في مناطق متعددة في المخ تثار وتنشط مع التفكير الإبداعي، لأنه يحتاج إلى طاقة تفاعلية مخية كبيرة تحدث بمناطق متعددة في الدماغ، فتثيرها وتنشطها لتبدع وتبتكر.

مثال: يمكن تصور هذا من خلال ما يحدث لنا عندما نفكر بعميق في شيء ما يشغلنا، فإننا نحتاج إلى تفريغ دماغنا من أي قضية أخرى غيره، فإلى: «جانب المنطقة قبل الجبهية، تم تحديد مناطق أخرى ذات أهمية خاصة في الإبداع، ففي إحدى الدراسات، قدمت للمشاركين قائمة من الكلمات، هذه الكلمات قد تكون مترابطة دلاليًّا أو غير مترابطة. وطلب من المشاركين بعد ذلك اختراع قصة باستخدام هذه الكلمات. حقيقة، يتطلب تكوين قصة من قائمة كلمات **غير مترابطة دلاليًّا مستوى من الإبداع أعلى بكثير** من تكوين قصة من قائمة كلمات مترابطة دلاليًّا. ولاحظ هؤلاء الباحثون أن منطقة برودمان رقم٣٩ تنشط أثناء **إنتاج قصة باستخدام الكلمات غير المترابطة دلاليًّا**، لكنها لم تنشط أثناء إنتاج قصة باستخدام الكلمات المترابطة دلاليًّا. وقد كشفت نتائج بحوث سابقة عن أن هذه المنطقة ومناطق برودمان المرتبطة بها متضمنة في أداء مهام الذاكرة العاملة اللفظية. وعند تبديل المهام وفي التخيل.»[(١)]

تفسير ظاهرة بذل مجهود أكبر عند إبداع قصة من كلمات غير مترابطة دلاليًا هو: أن المخ يحتاج إلى طاقة أكبر وتركيز أعلى وإثارة لمناطق متعددة في الدماغ معًا لإيجاد رابط دلالي بين هذه الكلمات لصنع قصة متكاملة ذات فكرة مفيدة ومترابطة، فتبدأ خلايا الدماغ البحث بوصلاتها وفي ذاكرة المبدع عن روابط بين الكلمات غير المترابطة دلاليًا، فإن لم تجد صنعت روابط بينها أثناء عملية تخليق الفكرة الإبداعية، يلاحظ المبدع أمورًا غير معروفة في الشيء؛ فيصنع منها روابط من إبداعه. إنه ينظر في زوايا غير مطروقة في دلالة الكلمات، كذا يفعل الشاعر عندما يبدع قصيدته فيصنع فيها خيالات وصور بلاغية جديدة، فيقوم بفعل الآتي:

أ ـ التفكير بعمق في القصيدة فتنشط مناطق مخية كثيرة نتيجة إثارتها بالأمر.

ب ـ تقدم الذاكرة العاملة اللفظية الألفاظ، ثم يختار منها ويربط بينها دلاليًا.

ج ـ عند تبديل مهام الفرد: إن دماغه معتادة على تنفيذ مهام نمطية متكررة

(١) علم النفس المعرفي:٦٩٢.

محفوظة يستدعيها بصورة آلية، فإذا بدلنا فيها فإن دماغه يحتاج لإعادة برمجة كي يقوم بمهامه الجديدة حتى يعتاد عليها.

د ـ عند التخيل فإن المبدع يحتاج إلى التحرر من التفكير المعتاد النمطي ليري الأشياء بصورة أخرى، فيعالجها بآلية مختلفة، إنه الإبداع الذي هو خلق على غير نمط أو تصور مسبق، مما يجعل المخ ينشط ويثار بصورة أكبر عند التفكير الإبداعي، ويربط بين المتنافرات ليبدع الجديد. فتتعاون مناطق متعددة بالدماغ عند الإبداع أو التبديل والتغيير في المهام، فنجد المبدع يبذل طاقة أكبر للتفكير في العمل الجديد، لذا يحتاج إلى تركيز أكبر وإثارة وتنشيط لخلاياه لتبدع الجديد.

المحور الثاني: وحدات دماغية صغرى تشارك في صنع الإبداع

تحدثنا آنفًا عن مناطق دماغية تصنع الإبداع، ونتحدث هنا عن الوحدات الصغرى التي تتكون منها هذه المناطق، والتي تنفذ عملية الإبداعية، وهي: العصبونات والوصلات العصبية والشبكة العصبية التي تصنعها العصبونات مع الوصلات فتشكل تشابكات عصبية تربط بين هذه الخلايا فتكون شبكة عنكبوتية عصبية من العصبونات والوصلات، ولكل وحدة من هذه الوحدات دورها الخاص الذي تقوم به لصنع الإبداع ومجال إبداعها، ونناقش تكوينهم وتفاعلهم معا في سبيل القيام بعملية الإبداع في الدماغ.

أولًا: العصبونات.

هي أكبر وحدة في هذه المجموعة ولها دور فعَّال والأساسي في الإبداع:

أ ـ كثافة العصبونات تميز الذكاء الإبداعي البشري.

الذكاء أصل الإبداع البشري، فعلى الرغم مما ذكرناه آنفًا، فإن الإبداع يحتاج إلى ذكاء يمتلكه هذا المبدع، فهو الأساس الذي تقوم عليه عملية الإبداع، فلا يمكن أن يكون المبدع غبيًّا. لذا تُرجع عالمة النفس الأمريكية ليندا **الإبداع إلى الذكاء** البشري الذي ينطلق من **عمل الدماغ**، فالذكاء قدرة خاصة مكنته ليكون مبدعًا، فالإبداع: «كفاءة ذهنية عامة تنطوي على قدرات على التفكير، والتخطيط، وحل المشكلات، والتفكير المجرد وإدراك الأفكار المعقدة، والتعلم بسرعة، والاحتفاظ بالمعرفة الناتجة عن الخبرة. وتملك العديد من الحيوانات بعض قدرات الذكاء البشري، ولكن الإنسان يدمجها بشكل أفضل. تشير الملاحظات الدقيقة لدماغ

الإنسان إلى أن **الذكاء** نتيجة عدد مرتفع جدًا من العصبونات والوصلات، وكذا النظام المعقد جدًا لشبكات العصبونات، لا سيما شبكات القشرة الجبهية.»[1]

انطلق الإبداع من ذكاء بشرى فهو آتٍ من عمل الدماغ بخلاياه العصبية وعصبوناته، فقد تمكن الدماغ من صنع الإبداع نتيجة ارتفاع كبير في عدد عصبوناته ووصلاته، والنظام المعقد لشبكاتها التي تتمركز بصورة أكبر في القشرة الجبهية، وقد تحقق علم الأعصاب من هذه النتيجة عند دراسته لمخ بعض عباقرة اللغة، فقد وجدوا ارتفاعًا كبيرًا وكثافة في هذه المنطقة، فقد رأينا هذا الرجل الذي يجيد ٦٨ لغة قراءة وكتابة، وقد ذكره جيرت كمثال على القدرة العبقرية لدى بعض الأشخاص نتيجة كثافة في عصبونات أمخاخهم ووصلاته. وهو **إميل كريس** الذي يجيد عدة لغات، يقول جيرت: فـ«على النقيض من أمخاخ عادية كانت طبقات القشرة المخية الخاصة به بارزة بشكل واضح في النصف الأيمن لكرة المخ.»[2]

هذه الكثافة في منطقة القشرة المخية مكنت إميل كريس أن يكون مبدعًا لغويًا ذا قدرة لغوية خارقة لما لديه من كثافة في عصبوناته ووصلاتها. لذا فإبداع البشر آتٍ مما يمتلكونه من ذكاء بشري آتٍ من قدرة دماغ متميز وعصبوناته ووصلاته، ويظهر بصورة واضحة لدى المبدعين والعباقرة، إنه يأتي من تكوين خلاياهم العصبية ووصلاتها كأداة لعملية الإبداع، ففي الدماغ أفكار ومعارف مخزنةً في وصلاته سلفًا. وتظهر القدرة الإبداعية لدى الدماغ في الربط بين المعارف والأفكار السابقة والآنية، ومن ثم تأتي أفكار إبداعية بشكل مفاجئ للمبدع، إنها نتيجة عمل خلاياه وعصبوناتها ووصلاتها الصامت التام.

ب ـ ربط كثافة وسمك العصبونات بالإبداع.

مما سبق يمكن الربط بين سمك القشرة المخية والقدرة الإبداعية، فكلما كانت أكثر سمكًا كانت أكثر إبداعًا وقدرات متميزة تظهر ذكاء هذا المبدع، فـ «ثمة دلائل على أن الترقيق الانتقائي لمنطقة القشرة المخية يرتبط **بالذكاء والإبداع**. وتحديدًا، يشار إلى أن ترقيق الفص الجبهي الأيسر، والمنطقة اللغوية، والزاوية

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة:٥٨.

(٢) علم اللغة الإدراكي: نظريات ومناهج ونماذج: ١٦٠ ـ١٦١، وانظر المعالجة العصبية للغة: د. عطية سليمان.

الجدارية السفلى، والتلافيف المغزلية يرتبط بالحصول على درجات مرتفعة في مقاييس الإبداع، وتشمل هذه المناطق بعض مناطق برودمان، ومنها منطقة برودمان رقم٣٩. فضلًا عن ذلك ترتبط السماكة النسبية للتلافيف الحزامية الخلفية اليمنى والتلافيف الزاوية اليمنى بالحصول على درجات مرتفعة في **مقاييس الإبداع** أيضًا. هذه التباينات في السماكة المخية، وخاصة ترقيق مناطق مخية متنوعة، يحتمل أنه يؤثر في سلامة تدفق المعلومات عبر المخ»[(١)]

أثر سمك القشرة المخية على ذكاء وإبداع المبدع، «أثَّرَ النمو الزائد في خلايا القشرة المخية على الفرد، مما يمنحه قدرة لغوية زائدة عن أقرانه، فيذكر إميل كربس كمثال على هذا أحد أشهر المتكلمين بعدة لغات في القرن العشرين، فقد تمكن من حوالي ٦٨ لغة كتابة ونطقًا. وعلى النقيض من أمخاخ عادية كانت طبقات القشرة المخية الخاصة بارزة بشكل واضح في النصف الأيمن لكرة المخ، وهو ما تماشي مع فرق محدد للغاية للترابط ولم يكن المخ مغايرًا بوجه عام، بل اختلفت بنية منطقة ـ بروكا فقط في مقابل أمخاخ التحكم.»[(٢)]

ثانيًا: الوصلات العصبية.

الوصلات العصبية هي وصلات تربط بين الخلايا العصبية، تدون فيها كل المعلومات التي يكتسبها الفرد ومنها اللغة، لكنها تنمو وتتزايد ثم تتكسر فتضيع ما بها من معارف، فيعيدها الفرد ويبنيها من جديد؛ وذلك بتكررها ليعيد تدوينها فيها. ودورها أساسي في عملية الإبداع أنها تمد الخلايا العصبية بما لديها من معارف تمكنها من التفكير والإبداع من جديد.

أ ـ تعاون الوصلات العصبية مع العصبونات لصنع الإبداع:

كيف ذلك؟ «تُبنى الوصلات بواسطة جيناتنا واعتمادًا على خبراتنا الشخصية فبعض الوصلات يساعد على تنظيم نبض قلبنا ويقدح ردود الأفعال، وتستحضر أخرى صورًا واضحة لأنواع الحلويات التي أكلناها عندما كنا صغارًا، ويساعد بعضها الآخر على **اختراع مفهوم** الحاسوب القابل للبرمجة. إن تلك **الوصلات هي مفتاح**

(١) علم النفس المعرفي:٦٩٢.

(٢) المعالجة العصبية للغة:١٥٥، وانظر علم اللغة الإدراكي: نظريات، ومناهج، ونماذج:١٦٠ ـ١٦١

الحكمة، ولذا فإن فقدان العصبونات بعد بلوغ سن الرشد غير ذي أهمية، لأن المهم في دماغك ليس عدد العصبونات بحد ذاته. بل مليارات الوصلات التي يمكن أن تتكون فيما بينها. طبعًا، ومن الناحية التقنية، كل شيء يحصل في دماغك هو شبكة. إن تذكر قص أظافر أصابع قدميك يتضمن شبكة عصبونات تقدح على نحو منتظم ما، إلا أن ذلك لا يجعله إلهامًا. فقد تبين أن ثمة للأفكار الجديدة أنماط بصمات معينة في الشبكات التي تصنعها. والدماغ الخّلاق يتصرف تصرفًا مختلفًا عن تصرف الدماغ الذي ينفذ مهام تكرارية، والعصبونات تتواصل فيه بطرائق مختلفة، والشبكات تتخذ أشكالًا متباينة»[١]

ب ـ كثافة الوصلات بين العصبونات والإبداع:

تعد كثافة الوصلات بين نصفي الدماغ التي تعرف بالجسم الجاسي/ الثفني لدى العباقرة، دليلًا على سرعة التواصل وكثرته بين نصفي المخ مما يحقق قدرة أكبر لدى العبقري على خلق معلومة جديدة يبدعها، وهو ما نسميه بسرعة البديهة. فقد «حلل فريق مانويل ديسكو، كثافة الألياف العصبية بتقنية التصوير بالرنين المغناطيسي لدماغ مجموعة من اليافعين كان نصفهم موهوبًا في الرياضيات. لوحظ آنذاك ارتفاع عدد الوصلات بين نصفي الدماغ لدى الموهوبين بفضل كثافة ألياف الجسم الجاسي، وهو منطقة من الدماغ تربط الجانبين الأيمن والأيسر، يمر عبرها حوالي ٣٠٠ مليون ليف عصبي. وسجل ديسكو زيادة كثافة الوصلات العصبية بين الفص الجبهي المسؤول عن الذاكرة العاملة والذكاء والفص الجداري المسؤول عن الذاكرة البصرية ـ المكانية. يرى هذا العالم المختص في البيولوجيا العصبية أن أفضل قدرات الذاكرة المقترنة بزيادة سهولة استخدام المفاهيم مرتبطة مباشرة باتصالية عالية لفصوص الدماغ الرئيسة فيما بينها.

يملك الموهوبون في الحساب أداء ممتازًا في (تفكيرهم السائل) أي في الإدراك السريع للعلاقات بين المعلومات المجردة، وفي ذاكرتهم العاملة، وفي استعدادهم لتصوير المعلومات الرقمية المعقدة ذهنيًا. فذاكرتهم العاملة تساعدهم على الاستعمال السريع للمعلومة بهدف حل مشكلة، وتمنحهم قدرتهم على التصوير الذهني القدرة على توضيح معلومات متعددة لبناء الحل وفهمها.»[٢]

(١) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع: ٤٥ ـ ٤٦.

(٢) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٤ .

الوصلات والعصبونات وتواصلهما الجيد معًا في سرعة فائقة أساس عملية الإبداع، فالمبدع يمكنه جمع ما في وصلات خلاياه من معارف في سرعة مع تنسيق وتنظيم وربط جيد بينها، مما يكسبه القدرة على التفكير السريع فيعطي نتائج الفورية في أي شيء يفكر فيه، (بسرعة البديهة).

ج ـ الوصلات العصبية تساعد على التخيل:

كيف تمكن الإنسان من التخيل والإبداع؟ ينتج هذا عن تعاون قدراته معًا ليتخيل الشيء ويبدع فيه، فاستطاع توظيف ما بذاكرته من معارف مخزنة بوصلاته العصبية ليبدع ويتخيل كل جديد، فـ«دماغ الإنسان قادر على استخدام معلومات حفظها لتكوين صورة جديدة، وأصوات، وأبنية ذهنية أخري بسبب قدرته على التخيل والاختراع ... إن أحد عناصر تطور الإنسان الذي أسهم في زيادة حجم الدماغ هو الانتصاب على قدمين، والقدرة على الجري أو الانتقال إلى مسافات بعيدة. توافق المناطق التي تشمل تمييز الأصوات والإشارات وترميزها في **اللغة قابلة للتطور** توسع حجم بعض مناطق الدماغ القريبة من المناطق المسؤولة عن الحركة.»[1]

ثالثًا: الشبكة العصبية والإبداع.

الشبكة العصبية، شبكة تُبني من وصلات عصبية وعصبونات فتكوّن في شكلها العام شبكةً من الوصلات بين الخلايا العصبية وتشابكاتها وتربط بينها فيما يشبه الشبكة العنكبوتية، هذه الشبكة هي أساس عملية الإبداع والخلق. تدون بها المعلومات المكتسبة، ثم نستحضرها منها للقيام عملية إبداع جديدة. إنها تتكون من عصبونات ووصلات، يتم الربط بينهما لنتمكن من إبداع كل جديد بفضل شبكة رابطة بينهما ذات آلية معينة تمنحنا القدرة على الإبداع نعرضها كالتالي:

أ ـ الشبكة العصبية تولد الأفكار الإبداعية:

كيف تظهر الأفكار الإبداعية في الدماغ؟ وكيف تنمو الشبكة العصبية وتتوالد؟ «عندما تنظر إلى الأفكار في حالتها ضمن شبكة عصبونية، يتضح وجود صفتين أوليتين أساسيتين لها. **أولاهما حجم الشبكة**: لا يمكن أن يحصل إلهام بقدح ثلاثة عصبونات فقط. فالشبكة يجب أن تكون كثيفة جدًا. يوجد في دماغك نحو مئة [2] مليار عصبون.

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة:٥٨.

(٢) سبحانك ربنا (ما خلقت هذا باطلًا) إنه إعجاز الصنعة والصانع.

وهذا عدد كبير جدًا. إلا أن كل تلك العصبونات سوف تكون عديمة الفائدة في توليد الأفكار ... إذا **لم تكن قادرة على صنع وصلات جيدة فيما بينها**. ويتصل العصبون العادي مع ألف من العصبونات الأخرى المتوزعة عبر الدماغ. وهذا يعني أن دماغ الشخص الراشد يحتوي على مئة تريليون وصلة عصبونية مختلفة. وهذا ما يجعل منها أكبر وأعقد شبكة على وجه البسيطة»[١]

التفكير في إبداع فكرة جديدة وميلادها في الدماغ يحتاج إلى جهد كبير ومكثف من العصبونات لإبداع هذه الفكرة وصنع وصلات جديدة تدون فيها الفكرة، هذا الأمر يحدث نتيجة عملية قدح وتفاعل بين العصبونات لإبداع هذه الفكرة، ثم صنع صلة جديدة نتيجة هذا لتدون فيها.

«**الثانية**: أن تكون الشبكة لدنة. بمعنى أن تكون قادرة على اتخاذ تشكيلات جديدة. فالشبكة الكثيفة غير قادرة على تكوين أنماط جديدة غير قادرة على التغيُّر طبعًا. ولذا غير قادرة على سبر حواف الممكن[٢] المجاور. عندما تقفز فكرة جديدة إلى رأسك، فإن إحساسك بجدتها الذي يجعلها بذلك السحر، على صلة وثيقة بما يحصل في خلايا دماغك: انبثاق تجمع جديد كليًا للعصبونات بغية جعل الفكرة ممكنة.»[٣]

إن مرونة شبكة العصبونات مكنتها من صنع تشكلات مختلفة من الأفكار؛ فالأفكار الجديدة تصنع من أفكار قديمة موجودة سلفًا في المخ، يعاد تصنيعها بإعادة تشكيلها من الأفكار القديمة وترتيبها ووضعها في أشكال إبداعية جديدة.

ب ـ دور الشبكة العصبية في صنع التخيل:

إن التخيل أساس الإبداع فأنت تتخيل الشيء في ذهنك أولًا، ثم تبدع قالبًا يُصب فيه هذا التخيل والتصور للشيء، إنه وجوده الواقعي، فلا يستطيع أي مبدع خلق شيء جديد دون أن يتخيله ويتصوره، لكن «كيف يمكننا تخيل المعلومات المرئية؟ إننا نميل إلى تخيل المعلومات مرئية مثل شبكات العنكبوت أو الأسلاك. فالأنماط توجد مناظرة لبعضها البعض كشبكات مُقسمة وممتدة عبر الزمان والمكان. بعضها يوجد

(١) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع:٤٥.
(٢) هي وصلات الخلايا المجاورة الممكن الاتصال معها للتفكير في مشكلة ما.
(٣) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع:٤٥.

حصريًا داخل الجسد، وبعضها يوجد بأكمله خارج الجسد، كما أن ثمة أنماطًا تربط بين أجزاء داخلية من أجسادنا بالمعلومات الخارجية. إننا ـ في أي وقت شئنا ـ لا نرى سوى جزء من إحدى المجموعات الفرعية لهذه الشبكات العنكبوتية.»(١)

إنها شبكة عنكبوتية حقًا تربط المعارف معًا داخل الدماغ، والمقصود بها المحاور والوصلات والمشابك التي تربط بين الخلايا العصبية، وتدون عليها المعارف. فالتفكير الإبداعي في أمر ما يستدعي كل معلومة تتصل به من الذاكرة، فتعمل في شكل شبكة عنكبوتية مترابطة، ومن ثم تتواصل معًا لتخرج بإبداع شيء جديد، نتيجة عمل هذه الشبكة وتعاونها ومن نَسْجِها.

وعلى الرغم من هذا فإن هناك رأيًا مخالفًا يقول: «ليس الإبداع قدرة على التخيل وإنما عمل أصيل، وجديد، وفريد، ففرضية وظيفة دماغية مسؤولة عن الموهبة الفنية والقدرة الإبداعية جاءت نتيجة ملاحظة مرضى أجريت لهم عمليات في الستينيات من القرن العشرين لا سيما على أيدي فريق روجر سبري، كان هذا الجراح يجري عملية في الدماغ تقوم على إجراء شق في مسار الألياف العصبية التي تربط الدماغ الأيمن بالدماغ الأيسر.... وقد قادت الملاحظات العديدة لنتائج هذه العمليات على القدرات العقلية والمعرفية (روجر سيرى) إلى الدفاع عن فكرة دماغ أيمن تختلف قدراته عن الدماغ الأيسر. ويستخدم الدماغ الأيسر تفضيليًا القدرات اللغوية والحسابية، بينما يطور الدماغ الأيمن قدرات التجريد، والإدراك البصري ـ المكاني، ويتدخل في القدرة الإبداعية»(٢)

ج ـ دور شبكة العصبونات والذاكرة العاملة في صنع عباقرة الحساب:

لا زال الحديث منصبًا حول عمل الشبكات العصبية (العصبونات والوصلات) لبيان دورها في عملية الإبداع؛ فكل إبداع لا يخرج عن عمل هذه الشبكة، وهو ما أثبته تصويرها العصبي. «فما الذي يحدث في دماغ الموهوب في الرياضيات؟ لاحظ المختصون في علم النفس العصبي، الذين يجرون جوائز الذكاء منذ ١٩٩٠ لدى هؤلاء الأشخاص، زيادة الأداء في الحل السريع للمشكلات، وقدرة ممتازة على استخدام المفاهيم، وذاكرة عاملة جيدة جدًا، وقد أوضح التصوير زيادة الشبكات العصبونية المسؤولة عن الذاكرة العاملة في جانبي الدماغ، تشير إلى احتمال

---

(١) سبر غوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ٧٤.

(٢) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٤ ـ ٨٥.

وجود اتصالية دماغية أعلى من المتوسط.»[١]

كيف يُصنع الإبداع والعبقرية في دماغ المبدع؟ إنه عملية يقوم بها دماغ المبدع وخلاياه ووصلاته، فكانت زيادة كثافة وصلاته التي تعالج الأمر وتفكيرها الشديد وتركيزها حوله، ثم تدون النتيجة التي وصل إليها تفكيره في هذه الوصلات، مما يؤدي إلى زيادة كثافتها نتيجة زيادة عمليات التفكير وزيادة عدد الوصلات الجديدة، لُاحظ ذلك من خلال التصوير الدماغي لعباقرة الرياضيات والمنطق، هذا الأمر ينسحب أيضًا على الأديب المبدع، فتقوم خلاياه ووصلاتها بالعمل ذاته، كذا الشاعر الذي يبدع استعارة جديدة، لذا نعرض نتائج أبحاث علم الأعصاب عن آلية الإبداع لدى عباقرة الرياضيات والمنطق، كدليل على ما يحدث بدماغ الأديب.

عرض سابلونيير آلية عمل الدماغ أثناء الإبداع، يقوم الدماغ بإنشاء شبكات ووصلات تمتد بين خلايا المخ، وتقوم بتنشيط مناطق دماغية عدة، فالإبداع يبدأ بإثارة مناطق عدة بالدماغ تجاه أمر ما يفكر فيه المبدع الآن، فينشط هذه المناطق المتعددة من الدماغ ويستدعي ما بها من معلومات حول الأمر بعون من الذاكرة العرضية التي تمده بما لديها من معلومات حوله، وتأتي عملية إنشاء وصلات جديدة يدون فيها المبدع ما أبدعه من جديد حول هذا الأمر، فشرح هذا ضمن حديثه عن العباقرة في الرياضيات والمنطق يقول: «ليس الذكاء الرياضي والمنطقي نتيجة نشوء شبكات وصلات أكثر امتدادًا فحسب، بل أيضًا نتيجة تنشيط أكثر نجاعة لمناطق دماغية عدة. وقد كرست دراسات في التصوير الدماغي لكشف السر: **ما الذي يجعل الشخص عبقريًّا؟**»[٢]

د ـ الشبكة العصبية وزاوية الرؤية عند الإبداع:

كيف تُخلق المعلومة الجديدة؟ يجب أن نلاحظ زاوية الرؤية التي ينظر من خلالها المبدع للأشياء، فتتكون صورة خاصة لدى المبدع لها ويبنى تصورًا حولها في دماغه؛ بناءً على زاوية الرؤية التي يراها منها. «إن الهدف من تطبيق الأدوات الآتي ذكرها هو أن تكون قادرًا على إدراك المزيد من المجموعات الفرعية لهذه الشبكات العنكبوتية عن طريق تركيز اهتمامنا عليها من زاوية رؤية مفضلة. يحلو لنا أن نفكر في

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٤.

(٢) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٢.

زوايا الرؤية المفضلة هذه بوصفها مناطق مختلفة للوعي داخل الجسد (مثل منطقة القلب) وأيضًا خارج الجسد. بعضًا من زوايا الرؤية تجد لنفسها دعمًا على المستوى الميكروسكوبي، على حين تفيد زوايا الرؤية المفضلة البانورامية في أخرى مثل رؤية رائد الفضاء من خارج الأرض. وحتى إدراكك للنمط نفسه يرجح أن يكون مختلفًا بناءً على زاوية الرؤية المفضلة التي ترى منها هذا النمط.»[1]

إنها الزاوية التي ننظر منها إلى الشيء، فنراه بصورة جديدة، فهي زاوية غير مطروقة تجعل المبدع يرى الشيء بصورة جديدة ومن زاوية رؤية مختلفة، مما يظهر له الشيء بصورة إبداعية جديدة؛ كذا يكون الإبداع والخلق في كل المعارف ومنها الأدب، فماذا صنع الشاعر في استعارته الجديدة؟ إنه رأي في الصورة القديمة جانبًا لم يطرقه غيره؛ فأبدع فيه استعارته المبتكرة.

المحور الثالث: عناصر أخرى تصنع الإبداع.

هناك عناصر أخرى تصنع الإبداع في الدماغ وأخرى خارجها منها:

أولًا: عناصر في الدماغ. (الكيمياء وصنع الإبداع).

هل للمركبات الكيميائية داخل الدماغ دور في عملية الإبداع؟ نعرض لهذا هنا.

أ ـ الأساس الكيميائي والجيني للإبداع:

يمكننا الآن أن ندخل بعمق أكبر في أصل عملية الإبداع، وذلك بما تيسر لدينا من نتائج توصل إليها علم الأعصاب، لقد تمحور بحثهم حول الخلايا العصبية وما يحدث فيها من تفاعل حول:

١ـ عمل كيمياء الدماغ، وما تثيره من مركبات تحفز المخ على إبداع المبدع.

٢ـ الجين الوراثي: وهو جين وراثي فعّال بصورة خاصة لدى طائفة من الناس، إنهم المبدعون، لقد بين علماء النفس والأعصاب آلية حدوث الإبداع بمراحله المختلفة.فقد «رأى علماء النفس أن الإبداعية تقوم على القدرة على حل المشكلات بتقديم حلول متعددة. ويستخدم الدماغ عندئذ التفكير التبايني الذي يبرهن على ثلاث قدرات معرفية: الطاقة الإبداعية، والمرونة، والأصالة.

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ٧٤.

وقد برهن علماء البيولوجيا العصبية بشكل جيد على تأثير هرمون **الدوبامين** على القدرة الإبداعية. يؤثر **الدوبامين** على مستقبلاته فينشطها، ومنها الجين المسمى **DRD4**الذي يقوم بدور حاسم في سلوكيات الفضول والمبادرة والإبداعية. وبرهن فريق تاما مايزليس على أن المتغير **R٧ للجين DRD4** الذي يحمله حوالي ٢٥٪ من الأشخاص مقترن بسلوك أكثر انجذابًا للجديد، وبقدرة إبداعية أكثر سهولة. وتدل هذه الملاحظات على تأثير الدوبامين على تحفيز الشبكات العصبونية المشاركة في التفكير التبايني، والاستعداد لتقديم أفكار جديدة ومرنة معرفية أفضل»[(١)] لذا ننظر لدور كيمياء الدماغ والجين في الإبداع.

ب ـ ذرة الكربون وتنشط خلايا دماغ المبدع:

«هناك ذرة كربون نشطة في الخلايا العصبية لدى الفرد المبدع سريع البديهة أكثر من غيره تميزه عنه، إنها تعمل بصورة نشطة وفعَّالة وسريعة في الربط بين الأشياء المتنافرة بخلق وجه تشابه بينها، لذا تعد ذرة الكربون النشطة أساس إبداع المبدع، فيكون إبداعه في مجال عمله (الأدبي. العلمي). فيظهر إبداعه في عمله بسبب نشاط **ذرة الكربون هذه**»[(٢)]

إنها أصل قضية الإبداع التي تميز المبدع عن غيره، وشاعر فحل مبدع عن شاعر خامل، بل تميز الشخص المبدع في أي مجال من مجالات الحياة، فنقول: إنه مبدع حقًا، هذا الأمر آتٍ من نشاط ذرة الكربون النشطة بدماغه والتي تتحرك في سرعة فائقة فتربط بين الأشياء وتخلق منها كل جديد.

١ ـ الكربون أصل الحياة:

إن سر الإبداع يبدأ مع أصل الخليقة، فما في الكون من إبداع بدأ بذرة كربون نشطة؛ تحركتْ وحركتْ الحياة في الكون. لذا أسند العلماءُ الإبداعَ في الكون كله لها. يقول جونسون: «وفقًا لما نعلمه، تعتبر عبارة (الحياة القائمة على الكربون) مسلمًا بها: فالحياة مستحيلة دون ذرة الكربون. ومعظم علماء الفلكية، أي العلماء الذين يدرسون إمكان وجود حياة في أماكن من الكون، يعتقدون أنه إذا تمكنا يومًا ما من

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٧.

(٢) المعالجة العصبية للغة: ٢٣٧ ـ ٢٣٨.

اكتشاف دليل مقنع على وجود حياة خارج الأرض على القمر أو في مجرة بعيـدة مـثلًا، فإنها سوف تكون قائمة على الكربون.»[1]

٢ ـ لماذا ذرة الكربون أساس الإبداع؟

«ما سبب اعتقادنا القوي بالدور الجوهري للكربون في تكوين الكائنات الحية؟ يتعلق الجواب بالخواص الأساسية لذرة الكربون نفسها. توجد في ذرة الكربون أربعة إلكترونات تكافؤ تدور في غلاف الذرة الخارجي، وهـذا يجعلهـا، لأسـباب معقـدة، موهوبة على نحو فريد في **تكوين وصلات مع ذرات أخرى**. خاصـة مـع الهيـدروجين والنتروجين والأكسجين والفوسفور والكبريت. وقبل كل شـيء مـع ذرات الكربـون الأخرى ...وتعطي روابط التكـافؤ الأربعـة ذرة الكربـون مـيلًا شـديدًا نحـو تكـوين سلاسل وحلقات معقدة من البوليمرات ...(استغلت التكنولوجيا الحديثة الإمكانات الخلّاقة لذرة الكربون من خلال بوليمرات صناعة نسميها البلاستيك). وتمثـل ذرات الكربون ٠.٠٣٪ فقط من التركيب الكلي لقشرة الأرض، لكنها تمثل ٢٠ ٪ مـن كتلـة أجسادنا. وتُرى تلك الوفرة في أجسامنا الخاصية الفريدة لذرة الكربـون، أي مقـدرتها التركيبية. فالكربون هو أداة ربط. وتلك الوصلات جوهرية لوظائف الحيـاة اليوميـة ...لقد كانت خواص الربط في الكربون ضرورية للإبداعات الأصلية في الحياة نفسها. فمن دون موهبة الكربون الفطرية لتكوين جزيئات معقدة جديـدة مـع ذرات أخـرى، لكان من الصعب تخيل كيفية نشوء الكائنات الحيـة الأولى. لقـد مكنـت إلكترونـات التكافؤ الأربعة أرض ما قبل الحياة من استقصاء الممكن المجـاور الخـاص بهـا، ... إلى أن وصلت إلى سلسلة من التفاعلات الكيميائية المستقرة التي أزهرت معطيـةً أول الكائنات الحية. ومن دون وصلات الكربـون الخلّاقـة، لربمـا بقيـت الأرض مزيجًـا عديم الحياة من العناصر، وكوكب كيمياء ميتة»[2]

هذا التصور لدور ذرة الكربون يفسر عمليات تفاعلية تتم بين خلايا مخ المبدع وذرة الكربون التي توجد بينها والتي تحثه على الإبداع، بـل إنهـا تدفعـه نحوهـا، لـذا نقول: إن المبدع يتجه نحو الإبداع مدفوعًا من قوى داخليه تحثه على الإبداع والخلق والتصور نظرًا لوجود ذرات الكربون النشطة لديه أكثر من غيـره، إنهـا عنصـر داخـلي

(١) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع:٤٦.

(٢) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع:٤٨ .

يحفزه على الإبداع.

ج ـ الدوبامين ودارة المكافأة يدفعان إلى الإبداع.

إلى جانب ذرة الكربون النشطة؛ من يدفع المبدع إلى الإبداع ويحثه عليه؟ يدخل ضمن هذه العملية مركب كيميائي آخر هو (**الدوبامين**) الذي ينشط دارة المكافأة لدى المبدع ليبدع، لذا يجب أن يلقى المبدع تشجيعًا ممن حوله ليثير فيه هذا المركب الكيميائي الذي يستنهض قدرته الإبداعية، «إن الحماسة المراد استكشافها ومعرفتها وفهمها، والقدرة على إدراك الجديد وغير المتوقع إدراكًا أفضل، يرتبطان على وجه الخصوص بتنشيط دارة المكافأة التي تتطلب تأثير الدوبامين. وإن الرغبة في الاستكشاف أو بالأخرة الاهتمام بعدة معلومات خارجية تثير الدماغ آلية مكافأة داخلية. وتقلل هذه الآلية من التردد المتعلق بالحدث الفجائي لأحداث غير مرغوبة، وتعزز فرصة النجاح في تحقيق الهدف النهائي المتوخى والمرغوب. وقد درست بترا سوينجنشوه القدرات الإبداعية لمرضى في بداية مرض باركنسون ... لاحظت أن بعض أولئك الفنانين كانوا يغيرون تدريجيًّا من سلوكهم بالعلاج بالأدوية المنشطة للإفراز الدماغي للدوبامين. وقد أصبح نشاطهم الإبداعي زاخرًا وجامحًا أو قهريًا أحيانًا»[(١)]

دور المكافأة في عملية الإبداع أنها يثير همة المبدع نحو الإبداع وتنشطها بما تثيره في دراة المكافأة في مخه وبما تفرزه من الدوبامين الذي تؤثر على مخ المبدع فينطلق في إبداعه. إن المبدع في حاجة دائمة إلى التقدير والتشجيع والتحميس من مجتمعه ومحيطيه ليبدع الجديد.

ثانيًا: عناصر خارج الدماغ (البيئة).

أـ البيئة وتأثيرها على الشبكة العصبية للمبدع.

تؤثر البيئة المحيطة بالمبدع في صنع إبداعه، بل تضع في شبكته العصبية معارف ومدركات بيئية، تخرج ضمن صوره الإبداعية ومع اختراعاته، لذا كان علينا العناية بالبيئة التي يعيش فيها المبدع وتنميتها؛ كذا تغذية المبدع بمحفزات الإبداع التي تحيط به. لهذا نجيب عن السؤال الآتي: «كيف تدفع دماغك نحو تلك الشبكات التي هي أكبر إبداعًا؟ ... لجعل عقلك أكثر إبداعًا، عليك وضعه في بيئات تتشارك في نفس

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٦.

بصمة الشبكة: شبكات أفكار أو أناس تحاكي الشبكات العصبونية في عقل يستقصي حدود الممكن المجاور. إن بعض البيئات يُعزز مقدرة الدماغ الطبيعية على صنع وصلات فكرية جديدة، وأنماط الوصلات تلك أقدم كثيرًا من الدماغ البشري، وحتى من العصبونات. إنها تعود بنا مرة أخرى إلى أصل الحياة نفسها.»(١)

كذا تصنع البيئة بدماغ المبدع؛ فتمده بمعارفها وثقافتها التي تُوضع ضمن مكونات شبكته العصبية فتنمو وتتوالد وتصنع إبداعه، لأن الإنسان ابن بيئته.

ب ـ التواصل الاجتماعي والإبداع:

الإبداع خلق يتم في وسط اجتماعي يدفع المبدع إلى الخلق والإبداع وذلك بتحفيز وتشجيع المبدع. فـ«الإبداع يتم في وسط اجتماعي، من البشر المتواصلين مع بعضهم البعض، ومن المحتمل أن تكون الأسس الدافعية بيولوجية؛ ... إن الأعمال الإبداعية القيمة أُنجِزت للتواصل مع الآخرين»(٢) رغم هذا فـ«إن قبول فكرة جمهور ما تهدم عندي الحد الفاصل بين البحث والتدريس. في المقابل؛ فقد تبنيت التواصل مع طيف أوسع وأكثر تداخلًا من الجمهور ـ أنا ومجموعتي البحثية وزملائي المتناثرين الذين أكتب بعض الأبحاث من أجلهم»(٣)

يقوم الإبداع على استقلال المبدع في عمله عن الآخرين، وتفرده بقدرات خاصة، مما يعطيه حرية ذهنية كي يبدع. لكنه لا يستغني عن تواصله معهم. لذا يتواصل معهم لإتمام الإبداع، ليلقى تشجيعًا وتحفيزًا منهم مما يمكنه من مواصلة إبداعه، فالتواصل ضروري لتحفيز المبدع وتنشيط دارة المكافأة في دماغه.



(١) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع: ٤٦.
(٢) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٦.
(٣) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٦.

الفصل الثالث

ومضة الإبداع في تصور علم الأعصاب



يمر الإبداع بمراحل حتى يصل إلى لحظة الإبداع أو ومضة الإبداع التي يتم فيها الإبداع، فتصبح الفكرة أو الانفعال اختراعًا جديدًا أو نصًا أدبيًا، إنها لحظة حاسمة في حياة الفكرة الإبداعية وهي لحظة ميلاد الفكرة، لذا نعرض لمراحلها التي تنتهي بإبداع نص أدبي أو اختراع علمي.

القسم الأول: مراحل صنع الإبداع

تمر عملية الإبداع بمراحل مختلفة تتم في المخ، يحدث فيها تحضير للفكرة وحضانتها ثم الإشراق ثم الإبداع، هذه المراحل تبدأ بمشكلة يعيشها المبدع، ويتصور حلًا لها، يجمع فيه كل ما لديه من معارف حول الحلول الممكنة لحلها، يقوم المخ بتنفيذها على عدة مراحل، وقد بين علماء الأعصاب دور الشق الأيمن والأيسر في عملية الإبداع، وتابعوا رحلة الإبداع بالدماغ ومراحلها، فهي تبدأ بالتفاعل بين القشرة الجبهية للفص الأيمن والفص الأيسر، «يرى عالم النفس الكندي فينود غول أن إنجاز عمل فريد هو ثمرة قدرة الدماغ البشري على حل مشكلة ما بأن يجعل تفاعل الدماغ الجبهي الأيمن والأيسر فعَّالًا جدًا، ويقترح **نموذجًا معرفيًا للقدرة الإبداعية** التي تبني وفقًا لأربع مراحل رئيسة: يضع المبدع لنفسه هدفًا، ورؤية واضحة لما يريد إبداعه، ويتصور حلولًا تمهيدية مجازية وغامضة في هذه المرحلة، ويكوّن فكرة دقيقة عن إبداعه، ويدقق إنجاز هذه الفكرة وينهيها»[1]

أ ـ النموذج المعرفي للقدرة الإبداعية:

نموذج اقترحه غول لبيان آلية عمل القدرة الإبداعية على الخلق وهي تتم وفق مراحل أربع تحدث في دماغ المبدع تصور العملية الإبداعية، وهي:

المرحلة الأولى: يضع المبدع هدفًا ورؤية لما يريد الإبداع فيه.

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٦.

المرحلة الثانية: تصور حلول تمهيدية مجازية وغامضة للمشكلة.

المرحلة الثالثة: يكون فكرة دقيقة عن إبداعه.

المرحلة الرابعة: يدقق إنجاز الفكرة الجديدة ويتمها وينهيها.

ب ـ المخ وتنفيذ مراحل الإبداع الأربع:

عرض علماء الأعصاب لمراحل إنتاج العمل الإبداعي: «فيرى هرمان هيلمولتز، أن المراحل الأربع هذه تتصف بالتحضير، والحضانة (الكمون أو الاختمار) والإشراق أو الإلهام، والتحقيق أو التنفيذ. ففي **المرحلة الأولى**: يتدخل طموح المبدع، المستنير بقوة المعارف التي يمتلكها الشخص، وكفاءته الخاصة، والمصادر التي بحوزته لتنمية طموحاته. وتتدخل خلال **المرحلة الثانية**: العديد من الأفكار المجردة التي ستكون مفيدة في بناء تصور العمل المراد إنجازه. وتبقى هذه الأفكار مبهمة لا بل غامضة، وتستخدم تنشيط القشرة الجبهية الجانبية اليمنى. وتهيمن القشرة الجبهية اليسرى خلال **المرحلة الثالثة**: وتتيح للشخص تمثيل صورة محددة ذهنيًا، وواضحة، وغير غامضة لما يريد إنجازه، ففي هذه المرحلة يصرخ قائلًا (وجدتها). أو أخيرًا، يأمر الدماغ قبل الجبهي دماغ القرار والفعل، ويخلق الفنان عمله بكل تفاصيله»[1] لو نظرنا لهذه المراحل لوجدنا أنها تتم جميعها بإشراف المخ وإبداعه، ففي:

المرحلة الأولى: تبدأ الفكرة بالظهور بدماغه تجاه عمل يريد لإنجازه نظرًا لقدراته.

المرحلة الثانية: تبزغ أفكار مجردة بدماغه تمهيدًا لميلاد أفكار جديدة تبدأ غامضة مبهمة.

المرحلة الثالثة: تنشيط القشرة الجبهية الجانبية اليمنى. تصارع القشرة الجبهية اليسرى وتهيمن.

المرحلة الرابعة: تنتصر القشرة الجبهية اليسرى فيتمكن الفرد من تكوين فكرة جديدة فينجزها، إن رأي هيرمان آت من صور للمخ أثناء عملية الإبداع لما يحدث

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ـ ٨٦.

للمبدع لحظة الإبداع، وهو أمر يحتاج لتفصيل أكبر، فما يمر بـه المبـدع مـن مراحـل الإبداع يحتاج إلى توقف وطرح رؤية جديدة تشرحه وتوضحه بأمثلـة مـن حيـاة افـرد والأديب لنتبين ما يحدث بدماغهما أثناء الإبداع بالفعل.

أولًا: يحدث إثارة للمبدع توجهه نحو فكرة ما، فيتجه ما خلايا مخه نحوها.

ثانيًا: تظهر الفكرة هلامية غير واضحة نتيجة دفع خلايا مخه مـا في وصـلاتها مـن أفكار تخدمها.

ثالثًا: تنشط القشرة الجبهية نتيجة تفاعلها مع الأفكـار الكثيـرة الآتيـة مـن خلايـا المخ لتختار منها.

رابعًا: ينتهي التجمع الخلوي إلى اختيار فكـرة مـا، بعـد صـراع في التجمـع حـول الفكرة الأفضل.

يمكن تصور هذا عندما تفكر أنت في قضية ما أو في حل لمشكلة معينـة، فإنـك تلجأ إلى مكان هادئ لتفكر في حـل لهـا، الحقيقـة أنـك تفعـل هـذا لتعطـي الفرصـة لخلاياك العصبية لتتجمع معا وتجمع ما لديها من حلول لهذه المشكلة، بعد عرضـها عليها، فتطرح عليك حلـولًا كثيـرة، عبـارة عـن رسـائل آتيـة مـن موصـلات مخـك وتشابكاته، ثم تقوم بتصحيحها واختيار أفضلها بمساعدة خلايا أخرى بعد تقديم نقد لكل فكرة وكل حل لها، ثم يصلوا معًا في النهاية إلى حل تجتمع كل خلايـاك العصـبية حوله، لتصرخ قائلًا: وجدتها، ثم تقوم بتنفيذه.

هذا ما يحدث للشاعر أثناء لحظـة الإبـداع، حيـث ينفعـل بموقـف مـا فيلجـأ لمكان منعزل، يستمع لخلاياه وهي تتحـاور معًـا وتختـار لـه بحـر الشـعر المناسـب لانفعاله، والكلمات والعبارات والمعـاني الأفضـل، ثـم يقتنصـها ويصـبها في أوراقـه ويقيدها قبل أن تضيع في بحر من الخلايا الموجـودة في مخـه، المتغيـرة والمتنقلـة في سرعة البرق من موضوع لآخر، فنجد الشاعر يقول:[1] أري خيالات وصور وكلمات تمر أمامي بذهني لحظة الإبداع فأسرع بالتقاطها وكتابتها قبل ضياعها.

---

(١)كما ذكر الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي في حواره مـع د. مصـطفي سـويف، انظـر الأسـس النفسـية للإبداع الأدبي في الشعر، دار المعارف.

ج ـ عمل الدماغ أثناء مراحل الإبداع.

كيف تنشأ الفكرة الإبداعية في دماغ المبدع؟ ما دور الشبكة العصبية فيها؟ هذا تفصيل أكبر لما سبق عرضه عند صنع الفكرة الإبداعية الجيدة، فـ «الفكرة الجيدة هي شبكة، تنقدح مجموعة معينة من العصبونات، أو الآلاف منها، متزامنة معًا في دماغك أولًا فتقفز فكرة إلى وعيك. والفكرة الجيدة هي شبكة من الخلايا تستقصي الممكن المجاز ضمن الوصلات التي تُمكن إقامتها في دماغك، وهذا صحيح سواء أكانت الفكرة موضع الاهتمام طريقة جديدة لحل مسألة فيزيائية معقدة، أو خاتمة لرواية، أو إجرائية في تطبيق برمجي. فإذا أردنا فهم **لغز مصدر الفكرة**، فإن علينا أن نبدأ بتحرير أنفسنا من سوء الفهم الشائع المنطوي على أن الفكرة شيء منفرد، وإدراك أنها تشبه السراب.»[1]

يرى استيفن أن الفكرة الجيدة تظهر في الدماغ نتيجة قدح مجموعة من العصبونات معًا، أي نتيجة إعْمال الخلايا العصبية، فقفز فكرة جيدة للوعي آتية من شبكة صنعت بناء على قدح تجمع خلوي من العصبونات متزامنة معا بالدماغ أولا، مما يؤديَّ إلى قفز فكرة جيدة للوعي.

إن الفكرة الجيدة هي نتيجة عمل شبكة من الخلايا وتعاونها مع وصلاتها، صنعت باستقصاء الممكن المجاز من المعارف الموجودة ضمن الوصلات الموجودة في دماغك سلفًا، حيث إن كل معرفة تدخل إلى الدماغ تقوم العصبونات بصنع وصلات لها تدون فيها. فعند التفكير في مشكلة ما تنقدح مجموعة من العصبونات معًا بحثًا لها عن حل، ثم يقفز الحل إلى الوعي.

إذا أردنا أن نعرف لغز المصدر الذي أتت منه الفكرة الجيدة، فلابد أن نؤمن أن الفكرة ليست شيئًا منفردًا، فهي لا تصنع وحدها في الدماغ، أو أنها تخلق من عدم، ولا تأتي فجأة، إنها شبكة صنعت من قدح العصبونات والوصلات المُخزن فيها المعارف السابقة لتنتج فكرة جيدة، لذا فإن عملية إبداع الفكرة الجيدة ليس سرابًا، بل واقع حدث نتيجة تعاون عصبونات ووصلات معًا لصنعها. والدليل على ارتباط الفكرة الجديدة بما خزن في دماغ المبدع سلفًا أننا لا نجد مبدعًا يخرج عن معارف عصره

---

(١) من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع: ستيفن جونسون، تر/ حاتم النجدي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،٢٠١٤ ص٤٥.

وما خزن من معارف سابقيه، لذا نجده يتخصص في مجال واحد، فهو موسيقي، أو الأديب. فهو يبدع في مجال تخصصه بناء على ما في ذكرته من صور وأنماط من إبداعات سابقة وفي إطار مجاله. ففي الشعر تأتي شاعريته مما خزنه من صور وألفاظ وعبارات شعرية شاعت في عصره أو العصور التي قبله، فلا نجد في شعر المتنبي بيتًا واحد يتحدث عن الطائرة أو الصاروخ أو القطار، لأنها معارف جاءت بعده بعصور.

يمكن تصور المراحل التي ذكرها ستيفن لعملية الإبداع بهذا الشكل:

تأتي فكرة جيدة من الآتي:

شبكة تقدح مجموعة عصبونات+ في زمن واحد> تقفز فكرة جيدة للدماغ.

شبكة الخلايا + معارف بالدماغ تُجمع من وصلاتها >تقفز فكرة إبداعية.

د ـ كيف يحدث توالد الأفكار؟

العملية الإبداعية عملية عقلية دماغية، تبدأ بظهور عوالم صغيرة في دماغ المبدع كأفكار وصور ذهنية متحركة في شكل مفاهيم وابتكارات جديدة تصل إلى خلاياه العصبية من وصلاتها المتصل بالخلايا فتُنشئ أفكارًا جديدة، تزيح مفاهيم وأفكار قديمة ثابتة وراسخة بوصلاتها، ومنها تنشأ أفكار مبتكرة آتية من «عوالم صغرى مبنية اصطناعيًا، بحيث تتيح مرونة في الأفعال وتحكمًا في الإجابات الممكنة ... أي بروز مفاهيم جديدة تتم بانزياحات مفهومية.»[1]

كما أن لعملية الإبداع قدرة توليدية، حيث تنبثق من الفكرة عدة أفكار تتوالد من بعضها، فالفكرة الواحدة تنتج عددًا كبيرًا من الأفكار، أي أن المعارف التي يكتسبها الفرد كمهارة أو خبرة ذات طبيعة توليدية، فلديها القدرة على النمو والتوليد بفضل الخبرات المكتسبة يوميًا وظروف معينة للمبدع. فالإبداع قدرة معرفية متوالدة متعددة الأبعاد. لماذا تتوالد من الفكرة أفكار جديدة؟ لأن خلايا المخ في تفاعل مستمر مما ينتج عنه أفكار جديدة، كانت الفكرة الأولى نواة لهذه الأفكار التي تعمل عليها خلايا المخ، فتولد منها كل لحظة فكرة جديدة.

مثال: عندما تفكر في قضية ما تقول: جاءتني الآن فكرة جيدة، ثم تقول بعد لحظة:

---

(١) قاموس العلوم المعرفية: ١٦٥.

لا بل جاءتني فكرة أفضل منهما. إنه عمل خلايا مخك المستمر في توليد أفكار كثيرة وجديدة في كل لحظة من الفكرة الأولي. فـ«عصبونات دماغك لا تبقي في سبات بانتظار تنشيطها، تقوم عصبوناتك دائما بتحفيز بعضها، أحيانًا ملايين منها في نفس الوقت. وإذا توفر الأوكسجين والغذاء الكافيان، تستمر هذه السلسلة المنتظمة من التحفيز، والتي تعرف باسم نشاط الدماغ الذاتي، من الولادة حتى الموت ... إنها عملية لا تتطلب محفزًا خارجيًا.إن النشاط الذاتي في دماغك ليس عشوائيًا؛ وهي تُشّيد من قِبل مجموعات من العصبونات التي تطلق تنبيهاتها مع بعضها، وتدعى الشبكات ذات الفعالية الذاتية ...وتمتلك الشبكة ذات الفعالية الذاتية مجموعة من العصبونات المتوفرة. وفي كل مرة تقوم فيها الشبكة بعملها، تتحرك تجمعات مختلفة من عصبوناتها بتناغم بحيث تملأ كل المواضع الضرورية في الشبكة تنتج نفس الوظيفة الأساسية ... إن نشاط الدماغ الذاتي هو منشأ الأحلام، أحلام اليقظة، الخيال شرود الذهن، التفكير الحالم، والتي أطلقنا عليها إجمالًا المحاكاة. وهي تنتج في النهاية كل إحساس ينتابك، بما فيها أحاسيسك الباطنة، والتي تمثل منشأ معظم مشاعرك الأساسية السارة، وغير السارة، الهادئة وشديدة العصبية.»(١)

هـ- هل يدرك المبدع أنه يبدع؟

«مفتاح الإبداع هو أن تعمل بأي شكل كان ... الأمر المدهش بشأن الإبداع البشري هو أنه سبيل لتخطي أي نية لمن يقوم به. حقًا، أحيانًا يبدو أنه يسير سيرًا آليًا، خارجًا عن السيطرة. إن العمل الإبداعي من أي نوع كان ... يأخذ في شق طريقه بمجرد الكشف عن ملامحه، وهذا هو السبب في أن الكثيرين كان لديهم الإحساس بأن إبداعاتهم كانت أعظم منهم. ولهذا يُسبب أي فعل الإحساس بالخوف. ولكن لزامًا علينا أن نفعل»(٢)

يأخذ الإبداع في شق طريقه بعد ما أكتشف المبدع ملامحه فيصنع له تصورًا في ذهنه، فبمجرد أن يحدد ملامحه والغرض منه ينطلق هذا العمل فيشق طريقًا له في ذهنه، فيفاجأ بسيال من الأفكار الجديدة، تتولد في رأسه حتى أنه لا يصدق ما وصل

(١) كيف تصنع العواطف الحياة السرية للدماغ: ليزا فيلدمان باريت، تر/ إياد غانم، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ٢٠٢١، ص٨٢.

(٢) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٧.

إليه ويستغرب هذا قائلًا كيف تمكنت من فعل هذا. إذن هناك قوى غيبية خلف عملية الإبداع. وحقيقتها أنها تفاعلية مثل خلفية عمليـة الإبـداع التـي يحـدث بـين الخلايـا العصبية وما تحتويه تشابكاتها من معلومات تتكاتف معًا لخلق نمط جديد لم يفكر فيـه المبدع من قبل، ومن هنا تأتي عمليـة الخلـق والإبـداع في الـدماغ، ونلاحـظ أن مـادة الفكرة الجديدة موجودة سلفًا في دماغ المبدع؛ قام الـدماغ بترتيبهـا وإعـادة صـياغتها وتنظيما بشكل جديد من خلال عمل خلاياه العصبية الذي لا يشعر بـه ولكـن يفاجـأ بنتيجته. فـ«المعلومات ليست شيئًا شـبيهًا بالعصـبونات أو أشـياء الموصـلات التـي تنقلها، ولكنها دالة على الطريقة التي تم بها ترتيب الأشياء. بعبارة أخرى؛ يمثل الـنمط جزأ لا يتجزأ من المعلومات، على حين تكون المعلومات هي النمط.»[١]

القسم الثاني: لحظة/ ومضة الإبداع

لحظة الإبداع التي يعيشها المبدع في عالم يبدو المبدع فيـه (في رأي علـم الـنفس) مسلوب الإرادة مدفوعًا بقوة غيبية لا يعلم مصدرها، تملي عليه أدبه، فيفـاجئ سـامعه به، بل يعجب من إبداعه، إنها لحظة الخلق والإبداع وميلاد النص الأدبي. لقد فسرها علم النفس وعلم الأعصاب بدقة بالغة، لأنها النقطة الفاصلة بين الحقيقة والخيـال في الأدب، بين ما قيل من أقوال وآراء سابقة ومـا هـو حقيقـة واقعـة، فقـد حـان الوقـت لإعادة النظر في تلك اللحظة وفصل القول فيهـا كحقيقـة ماديـة، فجُمعـت لـدينا آراء وحقائق جديدة تلقي الضوء على جوانب كثيـرة علميـة مـن هـذه اللحظـة نعـرض في التالي:

أ ـ الخلفية المعرفية وومضة/ لحظة الإبداع:

ما علاقة الومضة/ اللحظة الإبداعية بالصورة الذهنية؟إنها اللحظة التي تحدث فيها عملية خلق كل صورة ذهنية جديدة في دمـاغ الأديـب، إنهـا لحظـة تسـبق عمليـة تكوين الصورة الذهنية في دماغه، إنها ومضة الإبداع أو لحظة الاستشـراق التـي يـرى فيها الأديب ما سيبدعه في دماغه قادمًا إليه في شكل صور ذهنية، فعلى الـرغم مـن «أن الفعاليات المعرفية الأساسية في إنجاز الإبداعي والخلاّق يمكـن تفسـيرها في معظـم الأحيان، بالعمليات العقلية التي تحكم التفكير العادي، ... هـي الـذاكرة والتخطـيط وإصدار الأحكام واتخاذ القرار ...وكما يمكننا أن نتبين، ومن خلال دراسة مثل هـذه

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ٧٣ ـ ٧٤.

الحالـة الإبداعيـة، أن معظـم عمليـة التفكيـر يمكـن تفسـيرها في حـدود المكونـات المعرفية للتفكير العادي، ولكـن الحـدث الوحيـد الـذي يحتـاج منـا إلى توضـيح في المستقبل هو **لحظة التنوير** التي شعر بها جيمس واطسون عندما أدرك فجأة أن الثنائي (أدينين وثيمين) متمثل مع الثنائي (جوانين وسيتوزين)»[١]

إن المبدع في أي مجال معرفي يلتزم بحدود مجال إبداعه؛ لذا يضع إطارًا وحدودًا لإبداعه لا يخرج عنها، وقد أتته هذه الحدود من المعارف المخزنة بدماغه، فهو يبدع في مجال الشعر شعرًا وفي مجال السيارات سيارة؛ ويضـع لكـل مجـال منهـا حـدودًا وإطارًا لإبداعه أتته من معرفته السابقة به ومحاولته التجديد والابتكـار فيهـا، يحـدث هذا في تفكيره الإبداعي وفي تفكيره العادي؛ وهو يحتـاج في الحـالتين للتفكيـر بعمـق وإبداع فيما يصنعه (ولو كان عملًا بسيطًا).

لكن يظل هذا السؤال بلا جواب: كيف تحدث لحظة التنوير أو إشراقة الإبداع أو ومضة وتوهج الفكر الإبداعي؟ لقد أجابنا علمُ الأعصاب على هـذا فقـدم تصـويرًا لنشاط الشق الأيمن من المخ أثناء لحظة الإبداع واصفًا ما يحدث فيها بدقة ومـا يـتم في الشق الأيمن من الدماغ.

عرض جيرالد العلاقة بين المبدع ودماغه وقدم تفسيره للحظة الإبداع أو الومضة الإبداعية عند رؤيته للإنسان وللعالم من حوله وذلك من خلال بيان قدرة المبدع عـلى بناء صورة ذهنية للأشياء في دماغه، ثم بيَّن مدى سلطتها وسيطرتها على رؤيته للأشياء. فيري أن المبدع يتأثر بالصورة الذهنية التي تكونت في دماغه عن الأشياء مسبقًا والتـي يصبح لها سلطة عليه. لهذا جعل تركيزه منصبًا عـلى الصـورة الذهنيـة، وبيـان قـدرتها الإبداعية الخلاقة وخلفيتها العصبية من خلال عمل خلايا الدماغ ووصلاتها؛ فيسأل: كيف تصنع فينا الصورُ الذهنية إبداعاتنا الخارقة كل يوم؟ وتتمحور إجابته حول بنـاء الصورة الذهنية التي تبين وجود قدرة إبداعيـة خلاقـة لـدى المبـدع؛ تصـنع في دمـاغ الأديب صورًا أدبية؛ تهيمن عليه ويصبح لها سلطة عليه، لهذا أطلـق عـلى كتابـه اسـم **(سلطة الصورة الذهنية، كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم)** ليبين مدى سـيطرة الصورة الذهنية على دماغ المبدع، مما يغير رؤيته للعالم من حوله، يقصد الصورة التـي تتكون في ذهن المبدع نتيجة رؤيته شيئًا ما الآن، ومدى تأثير الصـور الذهنيـة السـابقة

(١) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم:٢٢٩ ـ ٢٣٠.

على رؤية الآنية، مما يخلق في ذهنه صورة جديدة للشيء الآني، سماها الصورة الذهنية، فعلمنا كيف تتكون هذه الصورة الذهنية الجديدة في دماغه؟ وما عمل الدماغ بخلاياه ووصلاته في لحظة الإبداع هذه؟

بين جيرالد تصوره عن آلية صنع الصورة الأدبية، فأشار أنها تظهر بالشبكة العصبية لدماغ الأديب كومضة تبدو في شكل صورة ذهنية جديدة تظهر تصوره لهذا الشيء الذي ينفعل به ويريد التعبير عنه، فتبدو له كصورة متكونة سلفًا في دماغه (في ذاكرته). قال: يعرف «كل طفل صغير أن الصخرة ليست عملاقًا. إلا أننا عندما نتأملها يتولد لدينا نموذج تنشيط محدد في العقل. هذه **الومضة من التشابكات العصبية** يمكن أن تشبه أحيانًا نفس النموذج الذي يتكون عندما نتخيل عملاقًا، لا سيما عندما تتخذ الصخرة شكلًا مطابقًا لصورة العملاق.»(١)

لقد أتاه تصوره الصخرة على أنها عملاق نتيجة ربطه بين صورة الصخرة وصورة العملاق المتكونة سلفًا في دماغه وتشابكاته العصبية، لذا يراها عملاقًا.هذا تفسيره لما تصنعه الصورة الذهنية من تصور في دماغ الفرد والأديب، إنها تبني صورة في الذهن للواقع، قد تماثل الواقع أو تخالفه، لكنها تصوير لواقع جديد صُنِع في دماغ المبدع، إنها آلية عصبية تصنع تصورنا ورؤيتنا للعالم وللأشياء. ليست تصويرًا مطابقًا للواقع المرئي للأشياء في دماغ المبدع، بل صورة لما صُنع في دماغه وتشابكاته من صورة ذهنية جديدة؛ كتصور خاص في دماغه كما يراها هو بذهنه، فيصنع من جمعه بين الصورتين (المرئية والمتخيلة)، إبداعًا جديدًا، يظهر في صورة أدبية إبداعية يصيغها الأديب في قالب بلاغي: التشبيه الاستعارة الكناية وكل ألوان البلاغة.

(آلية التنفيذ): يبدأ التصور وبناء صور ذهنية للأشياء بتكوين صورة لها بدماغ المبدع؛ فعندما يري الصخرة يبدأ عقله في حركة داخلية لإدراك الصخرة، فيراها بعينه الخاصة (الرؤية الداخلية)، فيبنى لها دماغُه صورة ذهنية؛ فتثير الصورة المرئية خلاياه العصبية وما بوصلاتها من صورة ذهنية سابقة بذاكرته، فوجد الصورة الذهنية السابقة بها هي صورة عملاق، فرآها عملاقًا. ويقوي تصوره الذي يبني الصورة الذهنية الجديدة عن الصخرة أنها عملاق، أن تكون الصخرة منحوتة ومتجسدة في واقعها

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: جيرالد هوتر، تر/ د. علا عادل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم القاهرة، ط/ الأولى ٢٠١٤، ص٥.

الخارجي على شكل عملاق أو تشبهه، لهذا يراها عملاقًا، ليس لأنها أخذت شكل العملاق فحسب، بل لأن ما في ذاكرته من صورة ذهنية سابقة عاونت على صنع هذا التصور، وأن صورة العملاق التي يتخيله تشبه الصخرة التي يراها الآن.

ب ـ لماذا تظهر لحظة الإبداع فجأة ثم تختفي؟

الإبداع ومضة تظهر ثم تختفي، تحدث جيرالد عن الإبداع كومضة ذهنية تحدث داخل دماغ المبدع فتفجر داخله صورًا ذهنية تغير رؤيته للأشياء، فيخلق ويبدع لها شكلًا جديدًا. إن الومضة أو اللحظة الإبداعية أو تخليق الصورة الذهنية؛ تحتاج إلى وقفة تأملية متأنية لنراها ونعيشها مع المبدع فنفهم كيف تتم. فعملية الإبداع التي تبدأ بتأمل الشيء (الصخرة مثلًا) ثم التفكير فيه؛ فيولد التأمل نماذجَ مشابهة لصورة الصخرة مما خُزن بذاكرته، فتنشط وتستدعى منها النموذج نفسه الذي تكوَّن في الدماغ عند تخيل عملاق في الحقيقة، فيظهر النموذج كومضة سريعة آتية من التشابكات العصبية يلتقطها دماغه، كأقرب نموذج يتخيله فيراها عملاقًا، ثم تختفي صورته نتيجة انتقال خلاياه لفكرة أخرى.

لذا، يسأل: «هل كان كولومبوس قادرًا على اكتشاف أمريكا دون هذه **الومضة الذهنية** التي قادته للإيمان برؤية مسار[1] يجري مباشرة إلى الهند؟ أو المكتشفون العظماء أمثال أينشتاين وفريد وداروين ونيوتن وديكارت؟ وكيف كان سيبدو عالمنا الحالي لو لم ينشأ لدى هؤلاء هذه الصور الذهنية التي حولت أفكارهم التي اتسمت بالجرأة في البداية إلى قناعة راسخة؟ ألم تكن هذه **الومضات الذهنية** هي نقطة الانطلاق لكل النظريات الكبرى التي أثبتت نفسها فيما بعد كمحطات حاسمة في فهم عالمنا والتي استُخدمت كأدوات قوية في تشكيل عالمنا الحالي»[2]

لم يدرُ بفكر كولومبوس قط وجودُ أرض في العالم هو أمريكا، لقد بدأ الأمر لديه بالتفكير في طريق يسلكه، يربط بين بلاده والهند، هكذا بدأت الفكرة في ذهنه بسيطة كومضة وهج ذهني، اندفع نحوها فقادته عند تنفيذها لاكتشاف الأميريكتين، إنها حقًا ومضة تتفجر في ذهن المبدع في لحظة وتختفي، وهو ما يحدث بالفعل للشاعر عندما

(١) لولا أن كولومبوس تصور بخياله (ومضة إبداعية) اكتشاف طريق من بلاده للهند مما قاده لاكتشاف الأميركتين ما تمكن من اكتشافهما.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٨.

يري في لحظة إبداعه صورًا وخيالات وعبارات وكلمات تمر في ذهنه مسرعة؛ فيسرع بتدونها في أي ورقة تصادفه في هذه اللحظة، فإن لم يلتقطها ويدونها هربت منه، إنها تبدو في ذهنه كنور يضيء للحظة ثم يختفي، فربما لا يتذكرها بعد هذه اللحظة، لذا يسرع بتدوينها. لماذا؟ لأن خلايا المخ تعمل بصورة دائمة مستمرة وفي بسرعة البرق، فتنتقل إلى فكرة أخرى في لمح البصر حتى أن الفرد نفسه يشعر أنه في متاهة، وينسى فورًا ما كان فكر فيه منذ لحظة، مما يجعله غير قادر على ملاحقتها، فتضيع هذه الفكرة في بحر متلاطم من الأفكار المتلاحقة في شكل سيل كبير.

لكن من أين أتت الومضة الذهنية في دماغه؟ ولماذا تختفي بسرعة فائقة؟

١ـ تأتي من التفكير في الشيء، فتتعاون خلاياه ووصلاته لبناء تصور له.

٢ـ تظهر الومضة فجأة نتيجة لما توصلت إليه خلاياه من تصور للشيء.

٣ـ إنها تبزغ في الدماغ وتختفي فتبهر المبدع، لذا يلتقطها قبل أن تختفي، مما يثبت أن المبدع لا يصنع صوره الذهنية، بل تصنعها خلاياه العصبية وتشابكاتها.

٤ـ إنه عمل خلاياه المنشغلة بقضايا كثيرة، لهذا تترك القضية لتذهب لغيرها.

٥ـ إنها آلية خلايا المبدع القادرة على التفكير بأكثر من قضية في آن واحد.

إذن هي ومضة، لأنها من عمل الخلايا العصبية ووصلاتها بعيدًا عن المبدع نفسه، حيث يفقد المبدع سيطرته على خلاياه العصبية في لحظة الإبداع، فتظهر كومضة وتختفي. لذا يسرع بانتزاعها والتقاطها من بين خلاياه، مما يجعله يستيقظ من نومه مسرعًا ليدونها، فخلاياه ستنتقل فورًا لمعالجة أمر آخر، ربما لم يفكر فيه المبدع من قبل ولم يضعه ضمن تفكيره الآني، فخلاياه تصنع بذهنه أفكارًا متغيرة، تنمو وتتشعب، ثم تعرضها عليه، فيقول: جاءتني فكرة ما الآن، وخطر ببالي هذا الرأي فجأة، هكذا تصور، إنه عمل خلايا دماغه الدائم.

إن خلاياه العصبية هي من يدفع الأفكار والصور الذهنية من ذاكرته إلى ذهنه وعلى لسانه ويعرضها عليه من مكان ما سميناه ـ خطأ ـ خيالًا، ولكنه عمل الخلايا العصبية وتشابكاتها التي تعمل في صمت، فتقوم خلاياه العصبية ووصلاتها بمعالجة القضية والتفكير في حل المشكلة وإبداع وابتكار صور ذهنية داخل دماغه، ثم تلقي خلاياه عليه هذه الصور، وبعد أن تترسخ هذه الصور في ذهنه تصبح ذات سلطة على

تفكيره الآني والآتي، ومن ثم تصنع صوره الأدبيـة وإبداعاتـه الاسـتعارية. لـذا يجـب دراسة الومضة الإبداعية كوهج يحدث في دماغ المبـدع يصـنع فيـه إبداعـه الجديـد، وبيان ما يؤثر على هذه الومضة لتصنع صورًا ذهنية جديدة، ونؤكد بُعْدِها عن الخيـال، فنهبط بالإبداع إلى أرض الواقع كصور ذهنية تصبح مادية ملموسة نراها ونحسها، وقد سماه علماء الأعصاب الفضاء الإبداعي وليس الفضاء الـذهني، كمـا قالـت النظريـة العرفانية.



الفصل الرابع

الذاكــــرة والإبـــــداع

كل إبداع ينطلق من دماغ المبدع في أي فن من الفنون خلفه خزانـة مـن المعـارف تمده بالأفكار والعبارات والكلمات المخزنة فيها، ونقصد بها ذاكرة المبدع، فأفكـاره وعباراته تنساب من ذاكرته على لسانه بتلقائية، لا يـدري هـو كيـف أتـت مـن ذاكرتـه وكيف هبطت على لسانه؟! فإذا كنا لا نجد إنسانًا بلا ذاكرة تمده بالأفكار والأحـداث السابقة، فلدى المبدع ذاكرة أقوى وأنشط من أي إنسان.

نعرض لدور الذاكرة في الإبداع بكل المجالات ولدورها في الإبداع الأدبي.

القسم الأول: الذاكرة والدماغ

أولًا: مراكز الذاكرة في الدماغ

أـ الذاكرة (العاملة والعرضية) وتنشيط مناطق الإبداع بالدماغ:

يعرض برنارد طريقة عمل الـذاكرة (العرضـية والعاملـة) في إثـارة منـاطق المـخ المختلفة لاستحضار ما لديها من معلومـات تخـص القضـية التـي نفكـر فيهـا الآن، وذلك بتنشيطها وإثارتها، يشرح ذلـك مـن خـلال عمليـة حفـظ الأرقـام والكلمـات وسرعة استحضارها وبيـان الفـرق بـين العبقـري والإنسـان العـادي في قـوة الـذاكرة ونشاطها، يقول: «تتيح الذاكرة العاملة حفظ ما يعـادل٧ معلومـات سـريعة (أرقـام أو كلمات) وبسرعة كبيرة، مثل رقم هاتف أو عنوان بريدي دقيق، ويمكـن للعبقـري أن يحفظ فورًا ١١ رقمًا وأن يتذكرها بطريقة فعَّالة. ويلاحظ:

١ـ لدى الأشخاص العاديين ولدى العبقري تنشيط المنـاطق البصـرية، يثبـت تصورًا فوريًا ومجازيًا، مقترنًا بالأرقـام المـراد حفظهـا. فالقـدرة عـلى السـيطرة عـلى الأرقام بالنسبة إلى حساب أكثر تعقيدًا، كما في حل عملية ضرب عددين مـن رقمـين، تنشط شبكة جبهية تمتد حتى الفص الجداري.

٢ـ ويلاحظ لدى العبقـري فقـط تنشـيط إضـافي لمنـاطق أخـرى مـن الـدماغ

مسؤولة عن الذاكرة العرضية: القشرة الجبهية المتوسطة اليمنى، والفص المجاور للحصين، والقشرة الحزامية اليمنى. يقدم ذلك دليلًا على أن الدماغ بكثرة التمرين والتدريب يستخدم ذاكرته العرضية طويلة المدى كذاكرة عاملة يمكن الوصول إليها فورًا من أجل استعادة معلومات محفوظة معقدة وجمعها في زمن قياسي.»[١]

ب ـ الموهبة الفطرية وقدرتها على إنشاء شبكة بالذاكرة طويلة المدى:

من أين تأتي القدرة الفذة التي لدى المبدع؟ إنها آتيه من التحكم في خزانته (الذاكرة) وتوظيفها بطريقة تمكنه من استحضار وتخزين المعلومة والتفاعل معها وتنشيطها وتحويلها إلى معلومة تدحل ضمن بناء فكرته، حسب نوع الذاكرة والموقف الآني: «هل ترتبط العبقرية بموهبة فطرية؟ زعم عالم النفس الأمريكي. أندرس إركسون في التسعينيات أن العباقرة يطورون بفضل ممارسة مُركزة، بدلًا من استخدام ذاكرتهم قصيرة المدى، شبكات منظمة لترميز سريع للعناصر التي تم ترسيخها في الذاكرة طويلة المدى. ويستعيدون بفعالية كل معلومة جديد مرتبطة بمجال خبرتهم. وبعبارة أخرى، يتغلبون على حدود الذاكرة قصيرة المدى باستخدام ذاكرتهم طويلة المدى»[٢]

إن العباقرة يطورون شبكات منظمة في أدمغتهم لترميز سريع للعناصر التي تم ترسيخها في الذاكرة طويلة المدى، إنهم يعطون رموزًا للعناصر (أرقام أو كلمات أو أحداث) التي سجلت سلفًا في ذاكرتهم طويلة المدى (أي ترميز هذه العناصر)، فيستعيدون العناصر التي سبق تسجيلها بالدماغ ويعطونها رموزًا جديدة لتفعيلها وتوظيفها في اختراعهم الجديد، فيستحضرون ويفعِّلون وينشطون كل معلومة جديدة مرتبطة بمجال إبداعهم. فيجمعون المعلومات والخبرات القديمة والجديدة معًا ويصهرونها في بوتقة واحدة بغرض الخروج باختراع جديد أو قصيدة جيدة، تجمع بينهما. كذا يفعل الشاعر المبدع فيجمع بين صور بلاغية قديمة وصور جديدة، فيصهرهما معًا في دماغه، ليخرج بقصيدة بها صور جديدة؛ ويمكننا تحديد عناصرها الجديدة والقديمة.

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٢.

(٢) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٢ .

ج ـ مثال على تطوير العباقرة لشبكات تخزين طويلة المدى:

يذكر برنارد مثالًا يؤكد رأيه من مجال الحساب، يقول: «استخدم بريان بيوترورث تقنية التصوير المقطعي بالإصدار البوزيتروني TEP التي تطبق في تصوير الدماغ، لمقارنة التنشيط الدماغي لحاسب خبير بتنشيط ٦ أشخاص موهبين طبيعيًّا في الحساب الذهني. وتشير النتائج إلى أن **العباقرة في الحساب يستخدمون شبكات تخزين طويلة المدى لحفظ معلومات بشكل سريع**. ويطورون، بفضل التمرين الطويل والمتكرر، **شبكة واسعة جدًا من العصبونات** لتشغيل ذاكرتهم العاملة. ويوافق التنشيط الملاحظ في القشرة الجبهية الصدغية والحزامية الأمامية اليمنى مع الترميز وذاكرة الاسترجاع، أو القدرة على استعادة معلومة تم تعلمها في وقت سابق، وفضلًا عن ذلك، تشارك القشرة والحزامية الأمامية في اكتشاف الأخطاء والصراع بين إجابات متنافسة، وتقوم بدور منظم للعمليات المعرفية، يعكس تأقلم السلوك مع مواقف معقدة. ويترجم ذلك بقدرة الخبير في الحساب على اكتشاف أخطائه العرضية وتصويبها فورًا.

إن البنى الصدغية الوسطى اليمنى، مثل الحصين والمناطق القريبة، مسؤولة عن الجوانب البصرية ـ المكانية وللذاكرة العرضية، فالمنطقة الصدغية اليمنى تتكفل بتخزين المعلومات والمحافظة عليها لأجل طويل. فالعبقري يقرن إذن مشاركة الذاكرة العاملة قصيرة المدى (البصرية ـ المكانية) بمشاركة الذاكرة العملة طويلة المدى»[١]

هذه آلية عمل دماغ المبدع وتفاعل مراكزه مع المعلومة (جديدة وقديمة) ومناطقه المختلفة في سبيل حفظ المعلومة واسترجاعها وتنظيمها وإدخالها في عملية حسابية معقدة.إذن، يستطيع العبقري توظيف معلوماته السابقة والربط بينها؛ هذا ما يجعل الشعراء تتشابه قصائدهم معًا بما يعرف بالسرقات الأدبية، والحقيقة أنها عملية تفاعل بين معلومات سابقة مخزنة في ذاكرة الشاعر المبدع يستدعيها لخلق صور بلاغية جديدة اعتمادًا على ما مُخزِن في ذاكرته من أشعار وصور بلاغية وشعرية قد حفظها في ذاكرته عن شعراء آخرين.

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٢ ـ٨٣.

هـ ـ علاقة الذكاء بالذاكرة العاملة والإبداع وتفسيرها الفسيولوجي:

يُظهر الإبداع ذكاء المبدع في قدرته على توظيف ما لديه من مخزون معارفه في ذاكرته العاملة، لذا نسأل: «هل هناك علاقة بين الذكاء والذاكرة العاملة؟ إذا كان دور الذاكرة العاملة ينصب على معالجة الأحداث الآنية التي يتعرض لها الفرد في حياته اليومية، فهذا يعني أن الفرد يحتاج إليها ليتفاعل بها مع ما يصادفه من أمور حياته اليومية كلها مما يحتاج إلى رد فوري. وهذا الأمر يحتاج إلى قسط كبير من الذكاء السريع، أو قل ذهن حاضر وخاطر متأهب لتقديم الرد السريع في هذه اللحظة، لهذا ارتبط الذكاء بالذاكرة العاملة.»[1]

هذا الأمر ينم عن قدرة إبداعية لدى الفرد الذي يتمتع بذكاء كبير يمكنه من القيام بذلك، وهذا «يرجع إلى أسباب فسيولوجية تخص الخلية العصبية التي تختلف من فرد إلى آخر. فهناك ذرة كربون نشطة بين الخلايا العصبية لدى هذا الفرد المبدع سريع البديهة أكثر نشاطًا من غيره مما يميزه عنه، إنها تعمل بصورة نشطة وفعَّالة وسريعة فتربط بين الأشياء المتنافرة بخلق وجه تشابه بينها. وكذا قدرته على تفسير الموقف الآني، فهو يربط فورًا بين الأشياء والألفاظ ليرد ردًا مناسبًا وجديدًا لا يتوقعه السامع، ... وتعد ذرة الكربون النشطة أساس إبداع المبدع، فيكون إبداعه في مجال عمله (الأدبي. العلمي). لذا يظهر إبداعه في عمله بسبب نشاط ذرة الكربون هذه.»[2]

تقول مارسياك عن القدرة الإبداعية لدى الفرد التي تتضح من خلال قدرته على إبداع روابط بين الأشياء المتنافرة: «إن الذاكرة عبارة عن خبرة ذهنية تؤخذ باعتبارها تمثيلًا حقيقيًا لحدث ما مر الشخص به فيما سبق. يتأتى عزونا للمعلومات النشطة التي تشكل خبرتنا الذهنية على أصل محدد كنتيجة لعمليات معرفية تشمل ترميز. وإحياء. ومراقبة المعلومات الواردة من مختلف المصادر. وتوجد أهمية كبيرة لإحداث تكامل بين المعلومات المنبثقة من مختلف خبرات الشخص بالنسبة لمختلف العمليات المعرفية العليا.»[3]

نعم هي قدرة لدى الفرد على الربط بين الأشياء والأحداث والتكامل بين

---

(١) المعالجة العصبية للغة: ٢٣٧.

(٢) المعالجة العصبية للغة: ٢٣٨.

(٣) علم النفس المعرفي: ج١/ ص٢٩٩.

المعلومات التي في ذاكرته على أنها عملية إبداعية، تحدث داخل مخه البشري، يقوم الفرد فيها بالربط بين متنافرات ومتضادات ومتشابهات لخلق جديد لم يتوقعه السامع منه، إنه الإبداع الذي نراه في الأديب العبقري والشاعر الفحل.

ثانيًا: الذاكرة والإبداع شبكة العصبونات. (عباقرة الرياضيات نموذجًا).

عرض سابلونيير آلية عمل الدماغ أثناء الإبداع، حيث يقوم الدماغ بإنشاء شبكات ووصلات عصبية تمتد بين خلايا المخ، وتقوم أيضًا بتنشيط مناطق دماغية عدة، إن عملية الإبداع تبدأ بمرحلة إثارة مناطق عدة بالدماغ تجاه قضية معينة يقوم المبدع بالتفكير فيها الآن، فيقوم بتنشيط هذه المناطق المتعددة من الدماغ لاستدعاء ما بها من معلومات حول القضية مستعينًا في ذلك بالذاكرة العرضية لتبثه ما لديها من معلومات حولها، ثم تأتي مرحلة إنشاء وصلات جديدة يدون فيها المبدع ما أبدعه من جديد حول قضيته، فشرح هذا ضمن حديثه عن العباقرة في الرياضيات والمنطق يقول: «ليس الذكاء الرياضي والمنطقي نتيجة نشوء شبكات وصلات أكثر امتدادًا فحسب، بل أيضًا نتيجة تنشيط أكثر نجاعة لمناطق دماغية عدة. وقد كرست دراسات في التصوير الدماغي لكشف السر: **ما الذي يجعل الشخص عبقريًّا؟**»[(١)]

لا زال الحديث منصبًا حول عمل الشبكات العصبية (العصبونات والوصلات) لبيان دورها في عملية الإبداع؛ فكل إبداع لا يخرج عن عمل هذه الشبكة، وهو ما أثبته التصوير العصبي لها. «فما الذي يحدث في دماغ الموهوب في الرياضيات؟ لاحظ المختصون في علم النفس العصبي، الذين يجرون روائز الذكاء منذ ١٩٩٠ لدى هؤلاء الأشخاص، زيادة الأداء في الحل السريع للمشكلات، وقدرة ممتازة على استخدام المفاهيم، وذاكرة عاملة جيدة جدًا، وقد أوضح التصوير زيادة الشبكات العصبونية المسؤولة عن الذاكرة العاملة في جانبي الدماغ، تشير إلى احتمال وجود اتصالية دماغية أعلى من المتوسط.»[(٢)]

كيف يُصنع الإبداع والعبقرية في دماغ المبدع؟ إنه عملية يقوم بها دماغ المبدع وفي خلاياه العصبية ووصلاتها، فكانت زيادة كثافة وصلاته نتيجة التفكير الشديد مع التركيز حول موضوع بعينه، ثم تدون نتيجة هذا التفكير على هذه الوصلات، ومن ثم

---

(١) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٢.

(٢) مناطق الدماغ الجديدة: ٨٤.

تكون زيادة كثافتها نتيجة زيادة عمليات التفكير، لقد تم ملاحظة ذلك من خلال التصوير الدماغي لعباقرة الرياضيات والمنطق، هذا الأمر ينسحب أيضًا على الأديب المبدع، حيث تقوم خلاياه العصبية ووصلاتها بالعمل ذاته، والشاعر الذي يبدع استعارة جديدة، لذا نعرض نتائج أبحاث علماء الأعصاب حول آلية الإبداع لدى عباقرة الرياضيات والمنطق.

ثالثًا: الذاكرة الأدبية:

في مجال الإبداع الأدبي يقابلنا هذا المصلح (**الذاكرة الأدبية**) هو مصطلح يُبين العلاقة بين الأديب وذاكرته (خزانة إبداعه)، فالنص الأدبي يبدأ بفكرة في دماغ الأديب خلفها ذاكرة تدعمه ترتبط بانفعاله الجديد، تثيره وتحفزه وتوجهه، إن الذاكرة الأدبية صانعة العمل الأدبي، وهي عنصر أساسي وفعّال في إيجاده، فإذا كان الأديب خاوي الوفاض بلا ذاكرة عامرة بالصور الأدبية والأحداث والانفعالات المختلفة، فهذا الأديب لا أدب له ولا إبداع فيما يصنعه.

إذن ما الأديب؟ وبما يتميز عن الآخرين؟ إنه أديب بما لديه من قدرة إبداعية خلاقة تمكنه من صنع نسيج متسق متكامل من الأنساق الفكرية الإبداعية المختلفة والمتنافرة أحيانًا، نسمي هذا النسيج عملاً أدبيًا، يستعين فيه بما لديه من مخزونه الثقافي والأدبي الذي يسكن في ذاكرته، لذا فالأديب هو «**من يقول ما نعرف بطريقة لا نعرفها**»، فكان أساس إبداعه يتمحور حول قدرته على صياغة أدبه بصورة مبدعة لا نستطيع نحن أن نفعلها. لذا يجب دراسة صناعة العمل الأدبي ودور الذاكرة في معاونة الأديب على صنعه، وكيف تمده ذاكرته بما يحتاج من لغة وصور أدبية كالاستعارية ونحوها؛ ليصنع من إبداعاته صورًا الأدبية الجديدة. إن الذاكرة الأدبية تحتاج إلى دراسة عصبية مستقلة، لبيان دورها فيما يحدث في دماغ المبدع عند إبداعه الأدبي، وأثر امتلائها بالثقافات المختلفة على إبداع الأديب، وتفاوت الأدباء نتيجة حجم ذاكرتهم الأدبية.

القسم الثاني: الذاكرة وإبداع الصورة الذهنية.

تلعب الذاكرة دورًا فعالًا في صناعة الصورة الذهنية، فـ«كل ما يمكن إرجاعه إلى تأثير الخبرات السابقة يجب أن يتم اعتباره ذكرى ثابتة في بنية الكائن الحي النامي خاصة بالحدث المعني، فالذاكرة لا ترتبط وحدها بمخ قادر على التذكر ويستطيع أن

يرسى الخبرة المعنية وتواجدها داخليًّا ويعبر عنها مرة أخرى فيما بعد بشكل رمزي أو مُصور أو فعلي، إنما الذاكرة هي عبارة عن الآثار المتعددة التي تستقر في بنية الكائن الحي ونظامه الداخلي كنتيجة لتفاعله مع العالم الخارجي، وعلى هذا فإن كل خلية وكل عضو وكل فرد وحتى كل جماعة من الكائنات الحية لديها ذاكرة خاصة تكونت من مجموع الخبرات التي اكتسبتها كل منها. «كما أن المخ البشري يمتاز بسمة خاصة وهي أنه يستطيع أن يعيد تفعيل نماذج التشابكات الخاصة التي تكونت من خلال خبرات محددة هناك باعتبارها دلالة داخلية في أوقات محددة لاحقة ويولد بالتالي صورة ذاكرة ذهنية داخلية عن الخبرات المعينة. لكن صور الذاكرة تلك لا يمكن أن تصاغ في كلمات إلا عندما تتطور بدورها القدرة على الوصف الفعلي للصورة الذهنية التي تم استدعاؤها بشكل كاف.» (١)

أ ـ ذاكرة الطفل والصورة الذهنية:

«الأطفال يكتسبون في مرحلة متأخرة نسبيًا القدرة على تذكر الخبرات المكتسبة في صورة صور ذهنية ونقلها بطريقة يمكن أن يفهمها الغير. فكل الخبرات التي تكتسب قبل في سن الرضاعة أو حتى خبرات ما داخل الرحم يتم حفظها بالفعل في ذاكرة الخلايا أو الأعضاء المنفردة أو أجزاء المخ المنفصلة أو في أجزاء الجسم كلها.»(٢)

ب ـ كيف يمكن معرفة الخبرات السابقة؟

«لا يمكن تذكر الصور الذهنية أو إخبارها للغير عن وعي، ولكن يمكن التعبير عنها من وقت لآخر بطريقة أخرى عن طريق الجسم مثلًا. استنتج الباحثون في علم الذاكرة من تلك الملاحظة حدوث فقدان ذاكرة في الطفولة المبكرة، وقد عزوا السبب المسؤول عن ذلك إلى جهاز الذاكرة الذي لم يكن قد نضج بعد بالكامل. حيث إنهم يفهمون تحت مصطلح جهاز الذاكرة ل البُنى المختصة بترتيب وإقرار وإعادة تفعيل محتويات محددة في الذاكرة داخل المخ، فإن هذا التخمين يعد صائبًا بشكل كبير.

«لا تنمو أجزاء المخ من الحصين والدماغ البيني والقشرة وكل المراكز العلوية

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٥٧ ـ ٥٨.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٥٨.

ولا تترابط مع بعضها قبل لحظة الولادة بالشكل الذي يسمح بإمكانية حفظ خبرات خاصة كدلالات ملائمة أو تفعيلها بشكل واع. خلال السنوات الثلاثة الأولى من العمر وعندما يبدأ القدرة على التذكر الواعي تتشكل بالتدرج وتحدث عمليات إعادة تنظيم كبيرة خاصة في مراكز تداعي الخواطر العليا في القشرة، ومن المحتمل أن تشمل عمليات إعادة البناء تلك نماذج تشابك نشأت بفعل الخبرات السابقة المكتسبة من قبل. وعندما تنضج القدرة على التذكر الواعي تمامًا، فإن الصور الذهنية التي تشكلت في السابق يمكن استدعاؤها فيما بعد حسب الظروف ولكن ذلك يحدث على الأقل بشكل مفكك ومنهم.»[١]

ج ـ الذاكرة وصنع الصور الذهنية.

«يعد المخزون الكامل من الصور الذهنية الذي يتم استدعاؤه دومًا وتنشيط لنماذج رد فعل متحكمة في السلوك جزءًا من معين الصور الذهنية الكلي عندما يحدث تهديد للاتزان الداخلي ويمتد نطاق هذه النماذج الخاصة برد الفعل المستعدة لحالة الضرورة من تنشيط شلالات من الإفرازات العصبية للغدد الصماء على التحكم في تركيب وانطلاق هرمونات التوتر ... عبر مسارات عصبية مستقلة متعلقة بالجهاز السمبتاوي والبار سمبتاوي لردود أفعال مستخدمة ووصولًا إلى تنشيط السلوكيات والأفعال المعروفة باسم أفعال الحالة الطارئة (مثل الهروب والهجوم والدفاع والصراخ والجمود وخلافه).



(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٥٨.

الفصل الخامس

الانفعال والإبداع الأدبي وصنع العواطف

أولًا: الإبداع والانفعال.

هل الانفعال الذي ينطلق منه العمل الأدبي له أسس عصبية بيولوجية آتية من دماغ المبدع؟ وهل لكل انفعال منطقة خاصة بالدماغ؟ وما أثر هذه العمليات المخية الانفعالية على عملية الإبداع الأدبي؟، يقول مورتن: «أشارت الدراسات السلوكية عبر الثقافية ـ في وقت مبكر ـ لاحتمالات وجود أساس فطري بيولوجي للخبرة الانفعالية. أثبت عالم النفس الأمريكي بول إيكمان أن إدراك التعبيرات الوجهية للانفعال إنما يتم بشكل عالمي وموحد عبر الثقافات، فتحليل المصطلحات الدالة على الانفعالات ـ تبعًا للغات الرئيسية في العالم ـ أتاح للباحثين وضع قائمة بالانفعالات الأساسية التي تكون بمثابة اللبنات للأساسية لذخيرتنا الانفعالية بأكملها، وقد افترض وجود سبعة انفعالات هي: الغضب، الاشمئزاز والخوف والحزن والفرح والخجل والشعور بالذنب، ومازلنا نجهل إن كانت هذه الانفعالات منفصلة حقًا أم أنها تشكل متصلًا فيما بينها، حيث تبدو نتاجًا لنفس الميكانيزمات المخية التي تضطلع بها.»[1]

إن تعبيرات الوجه عن الانفعال واحدة تقريبًا في كل اللغات، وهذا يعني أن منطقة الإثارة بالانفعالات في الدماغ واحدة عند كل البشر وفي كل اللغات، هذا الأمر يظهر بوضوح في حالات فن الرسم والموسيقي حيث يحدث التأثير نفسه تقريبًا لدى البشر في كثير من الثقافات واللغات عند رؤية لوحة فنية أو سماع قطعة موسيقية، لأنها تخاطب مكانًا واحدًا عند كل البشر وهو الشق الأيمن من الدماغ مركز التأثر بالانفعال والموسيقى واللغة العليا لدى كل البشر، بل إننا نري هذا أيضًا في العمل الأدبي، فمن منا قرأ قصص لطفي المنفلوطي التي ترجمت له من الفرنسية وقام هو بأعاد صياغتها بالعربية مثل تحت أشجار الزيزفون وماجدولين والعبرات وغيرها من

(١) مركز اللذة ثق في فطرتك: ٨٤ ـ ٨٥.

قصصه ولم يتأثر بها! ومن قرأ في غير العربية قصة البؤساء لفكتور هوج ولم يتأثر بها! لقد تأثرنا وانفعلنا بها، إذن الانفعالات البشرية واحدة خاصة انفعال الحزن والغضب والفرح.

ثانيًا: عواطف البشر عامة وشاملة.

العاطفة نوع من الانفعال فالمرء ينفعل انطلاقًا من عاطفة ما تجتاحه، وهو ما يحدث للأديب حيث يتملكه انفعال ما ناتج عن عاطفة لديه تجاحه الشيء مما تجعله ينفعل بها وتقدح خلاياه العصبية، وتنطلق لتعبر عن ذلك في أدب بديع، وإن ما يحدث للأديب من انفعال بشيء ما والتعبير عنه يحدث لك أيضًا، «فقد يحرض زميل مزعج لك في العمل عصبونات الغضب لديك، فيرتفع ضغط دمك، وتتجهم، وتصرخ، وتشعر بالغضب الشديد ... إننا نشعر بالغضب والسعادة والمفاجأة والعواطف الأخرى كحالات كينونة واضحة يمكن تعريفها، يبدو لنا أن لكل من هذه العواطف نموذًجا معرِّفًا ومحددًا لها في الدماغ والجسم. إن عواطفنا ... مكوِّن ثابت من طبيعتنا البيولوجية. وعليه، فإن عواطفنا عامة وشاملة: أي إن جميع الناس من كل الأعمار، وضمن أي ثقافة، وفي أي مكان من العالم يُفترض أن يشعروا بالحزن كما تشعر به أنت تقريبًا. وكذلك كما كان يشعر به أسلافنا البشر الذين جابوا السافانا الأفريقية منذ ملايين السنين.»(١)

إن صفة شمولية الانفعالات والعواطف تجعلنا نفهم لماذا يتفق الشعراء والأدباء قديمًا وحديثًا في انفعالاتهم نحو العواطف المختلفة من غضب وسعادة وخوف وفرح؟ لماذا يتأثر البشر في لغات كثر بانفعال أدباء في لغات أخرى تُرجمت لهم، لأن الانفعالات البشرية وحدة في كل زمان ومكان وكل اللغات، ويختلفون فقط في طريقة التعبير عنها من لغة لأخرى ومن زمان إلى آخر، فدارات المخ التي تنفعل في حالة الغضب مثلًا هي هي، وكذا في انفعال السعادة والخوف، بل هناك في دماغ كل البشر مركز واحد للمكافأة يستجيب للمكافأة.

عارض هذا الرأي ليز فيلديمان، تقول: «إن عواطفك ليست متأصلة في بنيتك وإنما تُشكّل من أجزاء أكثر جذريًا. هي ليست عامة وشاملة، بل تتنوع من ثقافة

---

(١) كيف تُصنع العواطف الحياة السرية للدماغ: ١٠.

لأخرى. لا يجري تحريضها، وإنما تقوم أنت بتخليقها. هي تنشأ عن تضافر واجتماع لخصائص فيزيائية لجسمك، عن دماغ مرن قادر على شبك نفسه مع أي بيئة يتطور فيها، وعن الثقافة والتربية التي تتلقاها وتشكّل هذه البيئة»[1]

هذا الرأي يفسر تنوع التعبير عن العاطفة الواحدة بين الأدباء عبر العصور المختلفة، فالأديب ابن بيئته وعصره يجب ألاّ نغفل هذا عندما ندرس عاطفة الحب أو الكره أو السعادة لدى أديب ما في زمان ما في مكان ما، ولكن تظل مناطق هذا الانفعال (غضب سرور فرح) واحدة في كل الأدمغة وإن اختلف الأشخاص في طريقة تعبيرهم عنها.

ثالثًا: الشعور واللاشعور ومعالجة الانفعال.

هل هناك علاقة بين الانفعال والتعبير عنه؟ هل يرافق انفعال الأديب إدراكٌ واعٍ بما يبدعه من تعبير انفعالي عبر به عن انفعاله بشيء ما؟ إن العلاقة بين الانفعالِ والتعبير عنه تبدأ من لاشعور الأديب، حيث يتصور في دماغه ما سيعبر عنه في أدبه، ثم يقتنع به ليرقي إلى مستوى الشعور فينطق به، وبين هذه المرحلة وتلك تحدث عملية تنقيح وتصويب للانفعال ليصبح التعبير الانفعالي لديه موافقًا لدينه ومجتمعه وللغته. فـ«على الرغم من التقييم الواعي للانفعال عند التعبير الانفعالي، فيبدو أن تتم معالجة مثيرات انفعالية في المستوى اللاشعوري فقط لتصبح في وقت لاحق في المستوى الشعوري، ... أمكن لتطور الانفعالات الشعورية أن تبلغ حالة التكيف بسبب ما أتيح لنا من تقييم شعوري لانفعالاتنا وأفعالنا، وبالتالي لتعلم استعمالها على نحو ملائم، وقد تكون الانفعالات أحد أكثر إنجازات التطور إنتاجًا، ... وسوف يساعدنا الفهم الأفضل للانفعالات على العمل بشكل أفضل مع غيرنا من الأفراد، والذي قد يكون أكثر طرق الذكاء الانفعالي المؤدية للسعادة»[2]

لذا «لا تصر على العقلانية الكاملة، سواء من نفسك أم من الآخرين، فالانفعالات عامل أساس في بناء عملية اتخاذ القرار لدينا.»[3] فانفعال الحب أو الكره قد يكون خلف قرارنا تجاه آخر، وقد حذرنا الله منه (ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا

---

(١) كيف تُصنع العواطف الحياة السرية للدماغ:١٣.

(٢) مركز اللذة ثق في فطرتك:٩٨.

(٣) مركز اللذة ثق في فطرتك:٩٩.

اعدلوا هو أقرب للتقوى)، وهو ما نراه بصورة واضحة لدى بعض الشعراء من هيمنة عاطفة الحب لشخص ما؛ فيمدحه بما ليس فيه، أو الكره فيذمه بما ليس فيه من صفات تحت تأثير الانفعال بعاطفة الحب أو الكره.

رابعًا: الانفعالات وأثرها على الجسد.

الانفعال إثارة داخلية وقدح للخلايا العصبية ينعكس على الجسد لوجود علاقة ترابط بينهما فالمخ وخلاياه العصبية جزء من الجسد، لذا تحدث إثارة في الجسد كرد فعل لما يحدث في المخ من انفعال، نلاحظ هذا على الفرد الغاضب من تغيير جسدي كاحمرار الوجه وارتفاع ضغط الدم، وقد عرض مورتن للعلاقة بين الانفعال والحركة اللاإرادية للجسد، وخلُص إلى أنه لا علاقة بينهما، لكن الحقيقة التي أثبتها علم الأعصاب النفسي أن هناك علاقة بينهما، وهو ما يظهر من حركة لا إرادية للجسد مع الفوران العاطفي وثورة انفعال الشخص كما نري لدى الشاعر، «تمكن العلماء من تقسيم مفهوم الانفعالات لمكونين: الحالات الانفعالية والمشاعر، وتوصف الحالات الانفعالية بأنها ذات طبيعة جسمية، ويمكن قياسها من خلال التغيرات الفيزيولوجية المصحوبة باستجابات لا إرادية، تتضمن: معدل إفراز العرق ومعدل ارتفاع ضربات القلب، في المقابل تعد المشاعر ذات طبيعة سيكولوجية أكثر، حيث إنها تعرف بالخبرة الذاتية للانفعال، ... وتعكس المشاعر ما هو ذاتي أثناء المرور بخبرات الحالة الانفعالية"[(١)] تصور حركة الجسد التلقائية الانفعال بدقة نظرًا لعدم سيطرة الفرد على جسده. وقد أعاننا تطور علم الأعصاب على فهم ما يحدث في المخ بتحديد مكان حدوث الانفعال، "لقد تقدم العلماء كثيرًا في تحديد مناطق المخ التي تتولى إنتاج الحالات الانفعالية وتمثيلها.»[(٢)] لقد تمكنّا من تحديد نوع الانفعال ومكانه في المخ.

«قد يبدو من الطبيعي أن ننظر إلى الانفعالات بوصفها ردود أفعال داخلية لمثير خارجي،[(٣)] لكننا ابتعدنا عن الأخذ بهذه النظرة في عام ١٨٨٠ عندما عرض ويليم

---

(١) مركز اللذة ثق في فطرتك: ١٥ ـ ١٦.

(٢) مركز اللذة ثق في فطرتك: ١٥ ـ ١٦.

(٣) نعم: الانفعال رد فعل لمثير خارجي أو داخلي، نتيجة لوجود العصب السمبتاوي الذي يدفعنا بعيدًا الخطر نتيجة تأثيرنا بمثير خارجي أو خطر ما نراه بحواسنا او نستنتجه بعقولنا.

جيمس وكارل لانج لفكرة مفادها: أن الخبرة الانفعالية إنما هي إدراك للتغيرات الفيزيولوجية، وليست استجابة للمثير ... وتميل نظرة لانج للتفسير المستند إلى المخ، وقد قابل العلماء مثل هذه النظريات ـ التي تسمى بالنظريات الجسمية للانفعال ـ بالتشكيك ... وقد افترضت البحوث التالية أن تقترن الحالات الجسمية بالتقييم المعرفي لكي يحدث الانفعال، فعندما يفر أحدنا من أمام الدب فإنه يقيِّم بفعالية السبب الذي جعل الجسم في حالة تأهب قبل أن يصبح قادرًا على المرور بخبرة الانفعال الشعوري بالخوف، ومع ذلك فلا يزال العلماء عاجزين تمامًا عن حل المشكلة الأساسية، والتي يدور حول مدى تأثير الحالة الجسمية في الانفعالات والمشاعر»[1].

تشكك العلماء في حقيقة تأثير الحالة الجسمية على الانفعالات والمشاعر، لأنهم نظروا إليها من جانب واحد، فالشعور بالخوف توجهه وتسيطر عليه خبرات سابقة بعضها وراثي ناتج عن انتقال الخوف عبر الجينات الوراثية منذ الإنسان الأول، وكذا كل الثدييات، دونت في الشريط الوراثي لها عن الخوف من الدب وكل شيء يهدد حياتها، وهو سر بقائها، مما يجعلها تفر من الدب وغيره وكل ما يداهمها، فينطلق عصب الأمن فيها وهو العصب السمبتاوي، فيدفعها للفرار من الدب، وهذا ما حدث لنبي الله موسي عيه السلام عند رؤية العصا تتحول إلى ثعبان، فخرج عن صفة النبوة وعاد إلى طبيعته البشرية التي لا حكم له عليها ـ كما يقول المفسرون (انظر تفسير القرطبي)، فجرى فارًا من الثعبان، وهو ما يفعله كل إنسان يداهمه خطر ما فجأة.

إن خلاصة القول، أن هناك علاقة بين المثير الانفعالي وحركة الجسد، مما يجعل الفرد مع سماعه لقصيدة تثير انفعاله يقفز فرحًا أو يبكي حزنًا، وهو ما نحاول الوصول إليه هذا العرض للعلاقة بين الانفعال والمشاعر وحركة الجسد اللاإرادية. ولكننا نجد مورتن يقول: «ومن بين الاعتراضات على النظريات الجسمية للانفعال، أنها لا تحدد المثيرات الانفعالية بالضبط، فلماذا تثير الدببة كل تلك المشاعر القوية وليست المناضد (الطاولات) مثلا؟ يبدو أن الإشارات التي يصدرها الجسم تتسم بطيعة صاخبة، مما يجعلها ليست من الوضوح بالدرجة التي يتمكن معها الناس من

(١) مركز اللذة ثق في فطرتك: ٧١ ـ ٧٢.

تمييز الانفعالات المختلفة.»[1]

هذا القول مردود عليه، فقد سُجل في دماغ هذه الثدييات (ومنها الإنسان) الأشياء التي تهدد بقاءها، لذا يعرفها العصب السمبتاوي الذي يدفعهم بعيدًا عن هذا الخطر دون الرجوع إلى تفكيرهم أو إلى إرادتهم. مثال، إذا وضعتَ يدك (دون أن تنتبه) على شيء ساخن جدًا فتجد يدك تُدْفع بقوة غير معروفة بعيدًا عن الشيء الساخن دون أخذ رأيك أو التفكير حول مدى خطورته، إنه عمل العصب السمبتاوي الذي يجعلنا نغير رأينا في كثير من الأمور بالنظر لمدى خطورتها.

إذا كان هذا الأمر غير واضح عند مورتن، وفسره على أنه إشارات جسمية صاخبة غير واضحة مما يجعل الناس لا يميزون بين الانفعالات المختلفة، فهذا خطأ، فهناك جزء في الجسد مختصة بذلك وقادرة على تمييز أي هذه الإشارات أكثر خطورة على الإنسان وأكثر من قدرته هو نفسه على تمييز مدى خطورة هذا الشيء عليه، إنه العصب السمبتاوي.

ويؤكد مورتن على رأينا (دون أن يقصد) حول عمل هذا العصب السمبتاوي المتحكم فينا والذي يقوم بإبعادنا عن الخطر، وذلك بإشارته لعمل هذا العصب حتى لدى المرضي بعطب في النخاع الشوكي من البشر ومن الحيوانات، فهي عملية متصلة ببقاء هذا المخلوق في الحياة، فهو يعمل دائمًا لبقائه وهذه مهمته ولا علاقة له بالنخاع الشوكي، بل تصدر عن عصب آخر غير النخاع الشوكي، قال مورتن عارضًا الأمر على أنه مشكلة والحقيقة أنه يؤكد ما قلناه آنفًا يقول: «مشكلة أخرى محتملة تتمثل في إظهار الحيوانات والبشر ذوي العطب الشديد للنخاع الشوكي لانفعالات طبيعية على ما يبدو، وهي النتيجة التي تعد إشكالية بالنسبة لأصحاب النظرية الجسمية الذين يزعمون أن الإشارات التي تثير الانفعالات تنتقل عبر النخاع الشوكي»[2] إنه يعترض عليهم ويسخر منهم في قوله (أولئك الذين يزعمون) لكن هذا حقيقة مادية واقعة.

خامسًا: موقع الانفعال في الدماغ.

يعرض مورتن للعلاقة بين الانفعال والمخ من خلال تحديده لموقع الانفعال

---

(١) مركز اللذة ثق في فطرتك: ٧٢ ـ٧٣.

(٢) مركز اللذة ثق في فطرتك: ٧٣.

فيه، قال «يستقبل اللحاء حول الجبهي ـ بشكل مؤكد ـ الإشـارات الحسـية الحشـوية وما يحدث بينها من تكامل، ومن ثم تؤثر على السلوك الراهن، ... إن هذه الإشـارات تـؤدي دورًا مهمًـا في اتخـاذ القـرار والانفعـال ... إن اسـتخدام النـاجح لمثبطـات مستقبلات (بيتا) المتنوعة ونجاحها في تخفيف رهبة المسرح والقلق ونوبـات الهلـع لدى الموسيقيين وغيرهم من المـؤدين المصـنفين عالميًـا أثبـت أن للجسـم دورًا في تنظيم الانفعالات بشكل واضح، ونتيجة لذلك فقد افترض البعض أن دور الجسم في الانفعال ربما يكون أقرب لدور مكبر الصوت أكثر منه لدور مولد الكهرباء.»[1]

يرى مورتن أن الجسم يظهر الانفعال، ولا يولده؛ فليس هو المتسبب بإيجاده، إن الإشارات الحسية الحشوية والقادمة من الغدد الصماء تؤثر على السـلوك الـراهن، فتجعل الفرد يسلوك سلوكًا معينًا ويتخذ قرارًا ما أو ينفعل انفعالًا مـا، وعنـد ملاحـظ ذلك على الموسـيقيين وغيـرهم تأكـد أن الجسـم يظهـر الانفعـال ويوجهـه لصـالح الموسيقي والمؤدي العالمي ليضبط انفعاله وسلوكه ليؤدي عمله بصـورة مضـبوطة، فالمغني الذي سئل قبل أن يغني: أأنت خـائف، قـال: نعـم، فقيـل لـه: إذن سـتنجح، فالانفعال يؤدي بالفرد إلى ضبط مشاعره وعدم اضطرابها.

ويقدم تقريرًا يوضح أكثر موضع الانفعال في المخ، يقول: «تشير نتـائج دراسـات التصوير العصبي ودراسات الاستئصال لدى البشـر والرئيسـيات العليـا إلى اضـطلاع عدة مناطق من البنى المخية المترابطة معًا بمعالجة الانفعالات وتوسطها، وذلك بعد أن انتشرت الفكرة المبكرة التي مؤداها؛ توسط الجهاز النطاقي (أو الحوفي) للانفعـالات ... وقد أشارت البحوث التالية لدور الأمجدالا واللحاء الحوقي، حيـث أكـدت معظـم الأدلة الحديثة على أن البنى المخية البشرية المفترضة من اضطلاعها بمعالجة الانفعالات والمشاعر وتوسطهما هي: اللحاء حول الجبهي واللحـاء الطـوقي والأمجـدالا، حيـث يؤدي اللحاء حول الجبهي دورًا جوهريًا من خلال كونه المنطقة المخيـة المتصـلة بكـل من نسقي الأفيون والدوبامين، بالإضافة لاحتوائـه عـلى المنـاطق التـي تـرتبط بالتقـارير الذاتية باللذة؛ كما أظهرت نتائج التصوير العصبي لدى المشاركين الأسوياء معالجة جميع المعلومات الحسية الأولية باللحاء حول الجبهي»[2]

---

(١) مركز اللذة ثق في فطرتك:٧٣ ـ ٧٤.

(٢) مركز اللذة ثق في فطرتك:٨٥ ـ ٨٦.

سادسًا: انتقال الانفعال للمخ من حواس مستقبلات: (الوارد الحسي).

هل الحواس الخمس المستقبلات الوحيدة للمدركات؟ كيف تصل من الحواس إلى المخ؟ «تقوم أمخاخنا بالتحكم الكامل في الوارد الحسي ... وتقوم حواسنا بتشكيل أساس خبراتنا الذاتية، كما أننا نستحضر أكثر ملذاتنا الأساسية من خلال الرؤية والسمع والشم والتذوق واللمس للاتصال بالعالم من حولنا، يحاول المخ العمل باستمرار على تكامل الإحساسات التي يقوم باستقبالها من العينين والأذن والأنف والجلد، ومن ثم التنبؤ بما سيحدث لاحقًا، الأمر الذي يجعل الوعي بالإحساس تجاه العالم أكثر وظائف المخ أهمية ... يصل الوارد الحسي للمخ من أعضائنا الحسية الأولية (العينين والأذنين والأنف والفم والجلد)، توجد مستقبلات لها عدة خواص مختلفة تقوم بتحويل الوارد الحسي إلى نشاط عصبي. تعمل أمخاخنا بالطريقة نفسها، فتصل المعلومات الحسية في البداية لمناطق المخ، والتي تعد مستقلة إلى حد بعيد عن الحالة الداخلية (كالجوع)، بعد ذلك يتم نقل المعلومات للمناطق الثانوية، والتي تقوم بالعمل على تكاملها مع المعلومات الحسية الواردة من الجسم، بما يؤدي لحدوث التغير في السلوك ... يظل التمثل الأولي للوارد الحسي مستقلًا عن حالتنا العامة، بما يجعل السلوك أكثر مرونة.»[1] هذا الخط الذي تسلكه انفعالاتنا حتى تصل إلى مخنا تبين العلاقة الترابطية الإدراكية بين المخ والحواس الخمس، لتصبح تغيرات الجسد مظهرًا من مظاهر تأثرنا بالانفعال الآني.

سابعًا: مراكز المكافآت في المخ: (المكسب والخسارة)

المكسب والخسارة والمكافأة عوامل تؤثر على الفرد فتحفزه تجاه هذا العمل أو ترجعه عنه، كذا الأديب تعد المكافأة عنصرًا فعَّالًا في استمراه في إبداعه وجعله مثارًا ومتحفزًا إنتاجه الأدبي. هذه الإثارة الناتجة عن المكافأة التي يمنحها له غيره، فتثير دارة المكافأة في المخ، إنها تذهب للمخ ثم للحاء حول الجبهي، فتدفع الأديب إلى الإبداع: فقد«وجدنا إسهامًا واضحًا للحاء حول الجبهي في النشاطات السابقة، ولكن مع وجود تمايز مثير للاهتمام بين مناطق اللحاء حول الجبهي المستخدمة، فقد ارتبط نشاط المخ المتصل باللحاء حول الجبهي الأوسط بالمكاسب المالية في حين ارتبط النشاط المتصل باللحاء حول الجبهي الجانبي بالخسائر، ويدل هذا التمايز على

---

(١) مركز اللذة ثق في فطرتك:١٠٣ ـ ١٠٤ ـ١٠٥ ـ١٠٦.

احتفاظ مخنا بـإغلاق مسـار الخسـارة والمكسـب التعلـق بالمكافـآت بمـا في ذلـك المكافآت المجردة كالمال.»[1]

إذن في المخ مركز خاص بالمكافأة، يدفع الفرد إلى تجويـد عملـه حرصًـا عـلى المكافأة مهما كان نوع العمل ونوع المكافأة، وهو ما قلناه سابقًا: إن الأديب في حاجة إلى دعم من مجتمعه ليواصل في عملية الإبداع، فهو شيء متأصل في كل عقـول البشـر من السعادة بالمكافأة ففي المخ دارة خاصة بالمكافأة.

ثامنًا: أثر الطفولة على شاعرية الشاعر: (الصور الذهنية).

يقول مورتن عن أثر مرحلة الطفولـة عـلى الشـاعر وشـعره: «قامـت كثيـر مـن البحوث بالتركيز على اثنين تربطهما صلة العمومية ولكن من بعيد: الرغبة واللذة، وقد ركزت بعض هذه البحوث عـلى فهـم كيفيـة تحـول الرغبـة واللـذة إلى شـكل مـؤذي والبحث في أسباب ذلك؛ حيث تتشكل العديد من هذه العمليات في الطفولة المبكرة، وخير مثال على هذا ما ذكره الشاعر الدنماركي هينريك نور دبرانت في مذكراتـه حـول مرحلة الطفولة القاسية التي قضاها في الدنمارك عام ١٩٥٠ والتي كان عزاؤه خلالهـا ما لاقاه من رعاية حانية عارضة كانت تأتيه من جديه، ففـي واحـدة مـن أكثـر القطـع الأدبية المروعة التي خطها بيده يروي نور دبرانت كيـف كانـت والدتـه ـ تمشـيًا مـع العصر ـ تتجنب لمسـه بشـكل بـالغ فيـه، وعـلى نحـو أكثـر ممـا هـو ضـروري عـلى الإطلاق.»[2]

هذا يبين أثر أحزان الطفولة على التكوين النفسي للشاعر والتي تظهر في شـعره، وقد عرض مورتن لهذا التأثير في مرحلة الطفولة وذكرياتها المؤلمة على نفسية الشـاعر وإنتاجه الأدبي.

تاسعًا: اللذة والانفعالات والمشاعر.

نحاول من خلال فهمنا للانفعالات معرفة سر الإحساس باللـذة أو الألم نتيجـة انفعال ما، وما ينتج عنه من مشاعر اللذة لدى الأديب التي تجعلـه يشـعر بالمتعـة مـع إنتاجه الأدبـي، ممـا يجعـل مـن العمـل الأدبـي متنفسـه للتعبيـر عـن المتعـة والألم،

---

(١) مركز اللذة ثق في فطرتك:٩٧.

(٢) مركز اللذة ثق في فطرتك:٩١.

فالانفعال يُحدث الشعور بالألم واللذة، وهي عملية عقلية مترابطة متتالية تبدأ بالإدراك والحس، ثم ينتج عنها الانفعال الذي يصنع الشعور باللذة أو الألم، لذا ندرسهما معًا بصورة متعانقة، يقول مورتن: «يتفق معظم الأشخاص على أن الحياة بدون انفعالات ستكون خلوًا من المعنى، فالانفعالات أمر جوهري للحياة الإنسانية، لذا نقرنها بالمشاعر التي نكون في حالة وعي بها، وإذا كنت تعتقد أن انفعالاتك يصعب إخضاعها للفهم ـ إن لم تكن مستعصية على الفهم ـ فأنت محق، لم يكن سهلًا على العلماء أن يروضوها ... إننا أمام مؤثرات واضحة لكفاح العلماء في تكميم الانفعالات، حيث لا يقل تكميم الانفعالات صعوبة من تكميم نشاطات المخ ذاته.»[1] فالانفعال طاقة خلاقة أو هدامة تتفجر داخل الفرد يوظفها الأديب في عمل أدبي مبدع يعبر فيه عن أفراحه وآلامه.



(١) مركز اللذة ثق في فطرتك:٦٩ ـ ٧٠.

الباب الثالث

الإبداع الأدبي لدى علم النفس



أصبح الصراع على أشده بين علمي النفس والأعصاب حول الإبداع الأدبي، نتيجة الثورة العلمية التي جعلت علم الأعصاب عضوًا فاعلًا في تحليل النص الأدبي بما أضافه من تفسير جديد إلى التحليل النفسي للأدب، فلم يعد التحليل الأدبي قائمًا على فروض وآراء ونظريات علم النفس ومعامل تحلياه السلوكي. لهذا، وجب علينا رصد هذا الصراع وبيان ما أضافه علم الأعصاب إلى الدرس الأدبي من تفسير نتيجة بحوثه الحديثة، مما فسر قضايا أعلن علم النفس أنها لازالت مجهولة بالنسبة له، فلم يقدم تفسيرًا لها من علماء النفس أنفسهم، ومن ثم سنعيد النظر إلى ما قدموه من تحليل للظاهرة الإنسانية (الأدب). وهو ما نسعى إلى الوصول له بعرض تحليل علم النفس للأدب ورؤيته له، ثم نستكمل المسيرة بتقديم تفسير علم الأعصاب لها كتصور جديد منه، ثم مناقشته بخلفية من علم النفس العصبي المعرفي.

لماذا ندرس الإبداع الأدبي في ضوء علم النفس؟

إن الحاجة إلى إعادة النظر لما قدمه علم النفس من تحليل للإبداع الأدبي وخيال الأديب، تجعلنا ننظر لعلم النفس كمقدمة لفهم العمل الأدبي جاءت في دراسته الأدب بصورة علمية جديدة، في وقت لم يكن العلماء الآخرون على دراية بظاهرة رائعة بحياة الإنسان (الأدب)، فلا يوجد شعب في العالم قديمه وحديثه لا أدب له، فهو سجل لتراث وثقافة كل الشعوب، فهو تنفيس عن النفس، ودافع للتعبير عنها، لتتحمل عناء الحياة، فالأدب موجود بأفراحه وأتراحه ليعبر به كل شعب عن مكنون نفسه، مما يعجز عن التصريح به جل أبناء هذا الشعب.

وقد كان علم النفس المفتاح الذي فتح أعيننا على الباب الموصد داخلنا؛ فيبين ما يحدث داخلنا من ثورة مكبوتة عبر عنها، فعرفنا ما يحدث داخلنا، وآمنا أن الأدب هو تراث الشعوب وخزانة ثقافتها وفكرها، وسجل تاريخها والمخبر عن سلوكها وعاداتها وانفعالاتهم، لذا كان علينا، مهما تقدمنا في العلوم المعرفية، ألا ننسى دور علم النفس في دراسة الأدب، وما قدمه من بحوث جادة فيه، مكنتنا من فهم تفاعل النفس الإنسانية مع الأدب كظاهرة إنسانية، وهو ما سنتناوله في فصول هذا الباب:

الفصل الأول: الإبداع الأدبي وعلم النفس.

الفصل الثاني: رؤية د. سويف حول الإبداع الأدبي.

الفصل الأول

الإبداع الأدبي وعلم النفس

بدأت الدراسة النفسية للإبداع في الأدب منذ زمن بعيد، فهي الدراسة العلمية المعملية الأولى للأدب، بعد ما قدمه الدرس الفلسفي والنقدي واللغوي له من بحوث، ثم جاء الدرس العصبي له؛ فقدم علماؤه بحوثًا قيمة في الدرس الأدبي؛ فأدخلوا الدرس الأدبي إلى غرفة عمليات المخ والأعصاب، ليلج الأدب إلى عالم جديد لم يره من قبل. ومع هذا التطور العلمي قام علماء النفس بتطوير الدرس النفسي للأدب ليلحق بهذا الركب المتطور، فألتحم مع علم الأعصاب لينتجا علمًا جديدًا هو(**علم النفس العصبي المعرفي**)،فأُعيد النظر إلى ظاهرة الإبداع الأدبي في ضوء علم جديد درس عملية الإبداع من جانبيها النفسي والعصبي.

ولما كان الجانب العصبي أساس عملية الإبداع كان علينا أن نبدأ بعرض الأسس العصبية للإبداع، ثم يلي ذلك دراسة الأسس النفسية للإبداع؛ هذا الترتيب في الدراسة ـ البدء بالدرس العصبي ثم يليه النفسي ـ كان متعمدًا منا، لنتمكن من الرد على ما قاله علم النفس من آراء وما قدمه من تحليل وتفسير لظاهرة الإبداع، (بعد أن تطور مفهومنا للإبداع ووضح)، وذلك بعد عرض التصور العصبي للإبداع الأدبي الذي يمثل خلفية لما سنقدمه من تفسير عصبي للتحليل النفسي. فنرد على آراء علماء النفس وتصورهم لعملية الإبداع الأدبي وما قالوه، بتقديم الحجة من خلال نتائج علم الأعصاب المعرفي بعد التحامه مع علم النفسي المعرفي الذي بدأنا به، لنري مدى التطور العلمي الذي حدث في أدوات البحث وما تبعه من تغير في النتائج وتبديل في المفاهيم السابقة التي قدمها علم النفس. فنخرج من مفاهيم علم النفس إلى (**علم النفس العصبي المعرفي**) وما توصل إليه من نتائج تفسر ظاهرة الإبداع الأدبي بصورة أعمق وأدق.

الفرق بين الأدب والطبيب النفسي:

نبدأ بعرض علاقة علم النفس بالأدب، فالأدب مرآة لما يحدث داخل النفس الإنسانية وما يختلج بأعماق الأديب؛ يخرجه في صورة نص أدبي، ويتناول عالم النفس

والطبيب النفسي مهمة استخراج مخزون النفس من نفس الأديب والمتلقي وتحليله، لكن الأمر غير ذلك، فالنفس الإنسانية ليست شيئًا غيبيًا ننظر إليه كبئر عميقة من الأسرار المجهولة يغوص فيه الأديب ويستخرج منه درر إبداعه. الحقيقة أن مصطلح (النفس الإنسانية) تم استبداله في علم الأعصاب بالدماغ وخلاياه وتشابكاته ووصلاته، وأن ما في الدماغ من أسرار لم يعد مجهولًا لنا، فدراسة دماغ الأديب وما في ذاكرته من أحداث مر بها منذ وجوده في الرحم، هنا يبدأ صنع أدبه، مما فسر لنا ما نسمعه من ألأديب، فالقول: إن التحليل النفسي غوص بأعماق النفس الإنسانية ليس صحيحًا، إنما هو غوص داخل خلايا مخ المبدع وتشابكاتها وما دون فيها من أحداث سابقة عاشها الأديب وكابدها وسجلها بذاكرته، فهي من يصنع أدبه، لذا فغوصه كان داخل ذاكرته، ليجلب منها ما يعبر ويصور به ما يمر به من أحداث آنية يعيشها الآن لتظهر في أدبه بعد ذلك.

على الرغم من هذا يقول تولستوي في معرض حديثه عن العلاقة بين الأدب وعلم النفس: «إذا كانت مهمة الأديب أن يحدث الناس عن الناس، فإن مهمة الطبيب النفساني أن يعرف ما يدور في أعماق الإنسان؛ يعيد إليه التوازن مع نفسه أو تصالحه معها ...إننا نرى أن العلاقة وثيقة بين علم النفس والأدب، وإنما تكون قدرة الأديب أكبر في النفاذ إلى الأعماق السحيقة في النفس الإنسانية، والوصول إلى (إلهام وإبداع صادق) قد يزلزل (الموروثات التي استنام إليها الفكر الإنساني عن بعض الحقائق عن الوجود الإنساني).»[(١)] هذا هو التصور القديم للعلاقة بين الأدب وعلم النفس بعيدًا عن علم الأعصاب وعن الخلية العصبية وعملها في صنع الأدب.

القسم الأول: الأدب لدى علم النفس القديم.

نبدأ بالحوار حول قضايا الأدب التي درسها علم النفس القديم ورأيه وتصوره لها، لنرد عليها من خلال بحوث علم الأعصاب وما أضافه من رؤية جديدة للعمل الأدبي وخلفياته، فقدم علم النفس القديم بحوثًا قيمة في الأدب وإبداعه ودوافعه ضمن دراسته للنفسية تمثل الخلفية النفسية للأديب والمتلقي والنص الأدبي، وقد تناولها من زوايا كثيرة ضمن مفاهيم متعددة آتية من دراسات نفسية دقيقة تمت منذ زمن بعيد، وضع فيها علم النفس تصوره لعملية الإبداع والمبدع، فعالج قضايا الإبداع نحو: الشعور

(١) علم النفس والأدب: د. محمد حسن غانم، الهيئة المصرية للكتاب، ط / الأولي ٢٠١٩، ص١٣ ـ ١٤.

والوعي واللاشعور واللاوعي والدافعية وغيرها، فأسس لعلم آتٍ من رحم علم الفلسفة وعلم الجمال. وعرض لهم عند تفاعلهم داخل نفس الأديب.

لهذا نعرض لرأي علم النفس وأهم القضايا الأدبية التي تناولها منذ بداية دراسته للأدب وتصوره عنها، وتطور الدرس النفسي للأدب مع ظهور علم النفس العصبي المعرفي، ثم مقابلته بما أتى به علم الأعصاب المعرفي من تصور جديد في معالجته للإبداع الأدبي وقضاياه. فمن قضايا علم النفس القديم في الدرس الأدبي ما يأتي:

القضية الأولى: هل اللاشعور مصدر الإبداع؟

نعرض قضية تعد مصدر الإبداع في رأي علم النفس،٣. يسأل علم النفس «من أين للفنان هذه الصور والمعاني التي يضمنها أعماله؟ وقد اتفق فرويد ويونج على إرجاع الإبداع الفني إلى اللاشعور، مع اختلافات تتفق ومذهب كل في اللاشعور إذ إن فرويد يراه فرديًا، أما يونج فإنه يراه جمعيًا موروثًا ينحدر من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة في نفوسهم من أثر.»[(١)] «يقول فرويد في كتابه الطوطم والطابو ... في الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية ينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات.»[(٢)]

يري علماء النفس أن الدافع للإبداع هو اللاشعور، فهو آتٍ من تراثنا الثقافي المخزن في داخلنا منذ أحقاف كموروث ثقافي نتيجة تجارب الآباء، لذا يندفع الإنسان نحوه تحت تأثير رغباته اللاشعورية ليشبع رغباته المكبوتة، هكذا يبدو الإبداع في رأي علم النفس، فهل هذا صحيح؟

أـ علة الإبداع في رأي علم النفس:

«لماذا يبدع الفنان؟ ما هي علة عملية الإبداع ذاتها؟ وقد وجد فريد هذه العلة في ضغط مركب أوديب على الحياة النفسية لدى الفنان من جهة وضغط الواقع الخارجي عليه من جهة أخرى، ومحاولة الفنان أن يجد في الفن وسيلة للإشباع الخيالي لبعض حاجاته. وقال يونج إن سبب الإبداع الفني الممتاز هو تقلقل اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ١٩.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٧٤.

لدى الشاعر ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد.»[(١)]

هل هذا التفسير لعملية الإبداع الفني صحيح؟ إنه الخلفية النفسية للمبدع التي ينطلق منها إبداعه كما يري علم النفس، هذا القول فيه نظر، فلا يملك فرويد أو يونج دليلًا ماديًا عليه، إنما هو فرض وتصور منهما لعلة الإبداع، لقد قدم علم الأعصاب تفسيرًا آخر لعملية الإبداع، فهي ناتجة عن إثارة وانفعال تحدث لخلايا الدماغ فتثيره، ثم يُصبُها الفنان في قالب فني: (أدب، رسم، نحت ...)

ب ـ الإبداع والحلم:

«يحاول فريد أن يعرف منبع الإبداع ويتطرق إلى استقصاء دينامياته وهذا واضح في محاضراته عن الشاعر وعلاقته بالحالم، إذ هو يتقدم نحو التعرف على الأسلوب الخاص بالفنان الذي من شأنه أن يفرقه عن الحالم، والفرق واضح في هذه الحقيقة الكامنة وهي أن مظاهر أحلام اليقظة متوفرة في العمل الفني، ونحن نسر عند اطلاعنا عليها؛ في حين أننا نزعج إذا اطلعنا على هذه الأحلام نفسها لدى أحد الحالمين، فما هي علة هذا الفرق؟ ما هو الأسلوب الذي يستعين به الفنان ليقدم لنا أحلامه فتحملنا على قبولها؟ الإجابة تنحصر في نقطتين: أ) فالفنان يقلل من تضخم الأنا عنده، وهذا ما لا يفعله الحلم. ب) والفنان يقدم لنا رشوة، هذه الصورة، وهي أحد عنصرين هامين في العمل الفني وعن طريقهما ننال اللذة الأولى التي تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق، ننالها إذ يتاح لنا أن **نصبح حالمين مع الفنان**»[(٢)]

حاول فريد أن يميز بين الحالم وبين الفنان الذي يبدع، فرأي أن الفنان تنتابه أحلام اليقظة؛ فيعيش في لحظة تشبه الغيبوبة أو الحلم لكنه يقظ، وذلك لأن مظاهر اليقظة متوفرة في عمله الفني، فكل عمل إبداعي يصنعه الفنان يأتي مطابقًا لقواعد هذا الفن من شعر ونحت وموسيقى وغيرها؛ مهما سبح المبدع ببحور من الخيال، لذا لا يمكن أن نصفه بالحالم المستغرق في حلمه، لكنه (كما يرى فريد) بين النائم والمستيقظ، ثم ينتقل فريد في وصفه للفنان أنه كالحالم إلى الحديث عن المتلقي الذي يستمتع بفنه، فالفنان يقدم إلينا أحلامه، ونحن نستمتع بها ونقبلها عندما تصلنا في شكل عمل فني، لأنه يجعلنا نحلم، ونسبح في بحور خياله ونشعر بما شعر به من ألم

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٢٠.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٧٤.

وفرح، فنصبح حالمين مثله في ذات بحوره.

هذا الرأي فيه نظر، فقد قدَّم علم الأعصاب رؤية مختلفة تمامًا عمّا قاله علم النفس آنفًا حول الإبداع الفني بين الفنان والمتلقي، هل يعيشان في حلم أم في يقظة عند إبداع العمل الفني وعند تلقيه؟ هل يرى الفنان حُلمًا أم يقظة أم هو بين الحلم واليقظة؟ إنها أسئلة محورية في القضية. فالمبدع ليس حالمًا في رأي علم الأعصاب، وما ينتابه ليست أحلام يقظة، إنه عمل خلاياه العصبية التي تعمل متكاتفة معًا في صمت (بعيدًا عن الفنان) داخل تجمع خلوي لمعالجة الحدث الآني أو الإثارة الحالية، فهي تتفاعل مع ما في وصلاتها وتشابكاتها من معارف وانفعالات؛ فتجمع كل ما فيها من معارف حول هذا الحدث، وما بذاكرة المبدع من أعمال سابقة مدونة بها، لينسج منها إبداعه جديدة، ويفاجئنا المبدع به.

إن خلايا الفنان تعمل في صمت بعيدًا عن الفنان نفسه، إنها تتكلم وتتحاور معًا في صمت، أو هكذا كنا نظن، أنها صامتة بالنسبة لي كمستمع لهذا العمل، لكنها متكلمة بالنسبة لدماغ الفنان وخلاياه العصبية. فعملية الإبداع والخلق أو قل تَخَلُّق الفكرة الإبداعية في دماغه تتم دون إشراف منه، فلا يدرك ما يحدث بين خلاياه من تفاعل وتعاون لخلق فكرة إبداعية جديدة تولد الآن في دماغه، ثم تلقى عليه؛ فيفاجأ بها مثله مثل المتلقي تمامًا، لذا قال عنه علم النفس في هذه اللحظة:

إنه يعيش في أحلام اليقظة، لأنه لم يجد ما يؤكد نوم الفنان ولا يقظته، فحقيقة عمله الإبداعي ينفي عنه صفة النوم، مما منعه من وصفه بالنائم، لذا جمع بين الصفتين المتضادين (حلم + يقظة) فقالوا: أحلام يقظة، فجمعوا بينما؛ لأنهم لم يجدوا تفسيرًا علميًا لما يحدث بدماغ المبدع، ولم يصلوا إلى تعليل لما يتم داخل دماغه لحظة إبداعه، فليس لديهم أدوات تصوير (كالرنين المغناطيسي أو البث البزوتروني) لبيان حقيقة ما يحدث بالفعل في دماغ الفنان أثناء لحظة الإبداع؛ من نشاط لمراكز الإبداع في الشق الأيمن من دماغه في هذه اللحظة الإبداعية، فلم يقدموا الدليل والبرهان على قولهم، كما فعل علم الأعصاب.

يشارك المتلقي الفنان انفعاله، فيعيش لحظة مشابهة للحظة الإبداع، فيتفاعل مع العمل الفني مثل الفنان، وتثار خلاياه وتنفعل به مثله، فتشاركه في ذات الانفعال.لذا

قالوا: «إن القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعي»[1] فالقصيدة حلم يقظة يشارك فيها الأديب مجتمعه مشاعره وانفعاله.

ج ـ آلية الإبداع لدى علم النفس:

يري علم النفس: «الخصائص الرئيسية للآليات التي تسهم في الإبداع الفني مشابهة إلى حد بعيد للآليات التي تقوم وراء عمليات ذهنية غير متماثلة في الظاهر كالنكتة والأحلام والأعراض العصابية. ربما كان الفرق الجوهري بين الأحلام والإبداع أن الميكانيزم الرئيسي في الإبداع هو التفكيك، وهو عكس الميكانيزم الرئيسي في الأحلام، أعنى التكثيف»[2]

هذا القول فيه نظر في رأي علم الأعصاب لأن، أولًا: العملية الذهنية التي يتم بها إنتاج النكتة والأحلام والأعراض العصبية واحدة، فهي تتم بـ: بآلة واحدة (الدماغ). ثانيًا: عملية إبداعها تتم بمنطقة واحدة من الدماغ في شقه الأيمن الذي تخصص في إنتاج وفهم اللغة العليا والانفعال والابتكار والتهكم، فالإبداع عملية ذهنية يقوم بها الدماغ بمراكزه المختلفة، فالدماغ هي الآلة التي تصنعه وهي واحدة في البشر، لذا تتشابها رغم اختلاف الميكانيزم فيها بين التفكيك والتكثيف.

القضية الثانية: اللاوعي والإبداع.

أ ـ الإبداع بين الوعي واللاوعي:

ما علاقة الوعي واللاوعي بعمليتي الإبداع والمعرفة؟ هذا الأمر يدخلنا إلى الدماغ ومكوناته العصبية وعمله إلى جانب أغوار النفس، يقول علم النفس: «إن العملية المعرفة والتعرف التي يمارسها العقل اللاواعي عملية على قدر كبير للغاية في التفكير الخلاق والإبداعي، فالمرء يفكر بلاوعي في المشكلة التي تواجهه بينما يفكر بشكل واعٍ في شيء آخر، وهذا النوع من (الحاضنة اللاواعية) قد يؤدي إلى (التنوير المفاجئ)، وعلى غير توقع. فالترابط والعلاقات بين الأفكار والتي تكون بمنأى عن التفكير الواعي، يُعتقد أنها تكون ممكنة عن طريق العمليات التي يمارسها اللاوعي ... ولسوء الحظ، ليس لدينا، في الوقت الراهن، نموذج مرضي لتفسير عملية

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٧٦.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٧٥.

الحضانة الذهنية والتنوير»[1]

ما حقيقة اللاوعي؟ وما دوره في عملية الإبـداع؟ الحقيقـة أنـه لا يوجـد شـيء اسمه اللاوعي بالنسبة للدماغ، فالدماغ يعي كل شيء يحدث داخلـه وخارجـه نتيجـة عمليات إدراكية دائمة الحدوث في الدماغ ومراكزه، لذا هو يفكر دائمًا في كل ما تدركه حواسه. إذن، من أين أتت كلمة اللاوعي؟ وماذا نقصد بهـا؟ لقـد جـاءت مـن علاقـة الفرد الظاهرة بما يحدث في دماغه ومدى إدراكه له، فهـو لا يعـي كثيـرًا ممـا يحـدث داخل دماغه. فكلمة اللاوعي يقصـد بهـا عـدم وعـي الفـرد نفسـه (وليسـت خلايـاه العصبية) بما يحدث حوله ولا بدماغه، كما أنه لا يعي بما يحدث في معدته أو قلبـه أو رئتيه أو الدم الذي يجري في عروقه، فهناك عمليات تتم داخل أجسادنا لا نـدركها إلا إذا عطبت، لذا سموا العمليات الدماغية التي لا نحسها بين خلايانـا بـاللاوعي لعـدم رؤيتنا لها.

إننا لا نحس بما يحدث في دماغنا من عمليـات تفكيـر وإبـداع تنـتج عنهـا أفكـار مبهرة، فهي تتم بالدماغ في صمت وبصورة غير مدركة أو ملحوظة. والدليل على ذلك أننا نفكر في أمر ما أو نحاول تذكر شيء ما نسيناه، ثم نُشغل عنه بعمل آخر، ثـم يأتينـا الحل فجأة ونتذكر ما نسيناه وكأنه يلقى علينا من السماء فنحل المشـكلة، ويـرد عـلى لساننا اسمٌ نسيناه، لمـاذا؟ لأن دماغنـا تعمـل بشـكل دائـم ومسـتقل عنـا، فخلايانـا ووصلاتها تعملان على حـل المشـكلة عـلى الـرغم مـن انشـغالنا عنها،إنهـا الحضـانة الذهنية للأفكار، ممـا يعنـي وجـود عمليـات عقليـة تـتم في الـدماغ أثنـاء التفكيـر في المشكلة، وذلك لخلق حل لها، وإن لم نشعر نحن بهذا، بل نفاجأ بهذا الحل يباغتنا.

هذا تفسير علم الأعصاب يدعمه التحليـل النفسـي، «فقـد قـدمت الدراسـات السيكولوجية، حتى الآن، دعمًا ضعيفًا للعمليات التي يمارسـها اللاوعـي في التفكيـر الإبداعي والخلاق. والفكرة هنا تـتلخص في أن المـرء كـان بالفعـل يفكـر بـوعي في المشكلة، ولكن كان يتوقف أحيانًا عن هذا التفكير الـواعي في المشـكلة، فهـو يفكـر أحيانًا وأخرى يتوقف عن التفكير»[2] هذا التوقف ناتج عـن انشـغال الخلايـا بفكـرة أخرى يجب حلها؛ فتنشغل بها عن الأولى وتتوقف، ثم تعود إليها.

(١) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١٣.

(٢) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١٣.

واللاوعي الإبداعي له دور كبير في صنع إبـداع المبـدع (أديبًـا كـان أو شـاعرًا أو مخترعًا)، وذلك لأن دماغ كل منهم يعمل بشكل دائم (نائمًا كان أو متيقظًا)، فإذا كان يفكر في أمر ما يشغله ثم داهمه النعاسُ فإن دماغه لم ينم، بـل يظـل يعمـل، حتـى يأتيـه بالحل في منامه، وقد يسـتيقظ مسـرعًا إلى أوراقـه ليكتـب فكرتـه أو يـدون أبياتًـا مـن قصيدته التي كان يفكر فيها قبل نومه، وقد حدث هذا كثيـرًا للمبـدعين والمختـرعين والشعراء كالشاعر عبد الرحمن الشرقاوي[1]، يقول عن عنوان قصيدته الـذي جـاءه في منامه فأيقظه: «أول ما أتاني (أنا لا أخون مشاعري) ... ثم أتاني (أنا إن عشقت سـواكِ إنسانًا فلست بشاعر) هذا كله وكنت ما أزال مضـطجعًا في السـرير. وعنـدما كنـت في طريقي إلى مفتاح النور أتـاني (لا شـيء بعـد سـواكِ يصـخب في ازدحـام خـواطري)، وأضأت المصباح، وعندما بدأت أجلس جاءتني حالة لا يمكن التعبير عنها إلا بعبارة (إيه ده) بشيء من الضيق فكتبت (أرأيت) فقط ... وكنت أكتـب كـأنني مـدفوع بغيـر إرادتي.»

قد نفهم من هذا أن الشاعر خاضع لسيطرة اللاوعي، لكن الأمر غير ذلك، إنما يسيطر عليه دماغه الذي يعمل بحرية تامة وبلا قيد، فيندفع ليبدع قصيدته نتيجة عمـل دماغه. إن التفسير الذي قدمه علم النفس لهذا الحدث، يحتاج إلى إعادة نظر، في ضوء علم الأعصاب؛ فله رأي آخر.

هل المبدع يحلم في منامه أو أنه يُلهم من السماء؟ ماذا يحدث في دماغـه؟ هـل يعي ما يحدث في دماغه أو ما يحدث حوله؟ يجيب الشاعر عبـد الـرحمن الشـرقاوي، فـ«لحظة الإبداع التي تمر بالشاعر والتي يكون في حالة غيبوبة فيها، يقول عنها الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي: رأيتني في شبه حلم رؤي تمر في هدوء ... ثـم رأيتنـي في حلـم فعلًا أشهد رؤيا ... عندئذ كتبت (لقد مضت أثير من تحت التراب معـذبين) واسـتمر هذا الحلم إلى أن انتهي بانتهاء هذه الفقرة ... فلحظة الإبداع هي لحظة مـن الانفعـال تشبه الغيبوبة أو الجنون وفي داخلها تأتي عملية التغيير التي يقول عنها الشـاعر: كنـت أحس أشياء أريد التعبير عنها لكنني لا أعرف كيف أعبر ... فكنت فعلًا في حالة تشـبه الجنون في هذه اللحظة»[2].

(١) انظر (اللغة الانفعالية بين التعبير القرآني والنص الشعري) :١٣٨.

(٢) الأسس النفسية الإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٤.

إنها ومضة الإبداع وتوهجه، وهي قمة عمل ونشاط خلايا الدماغ وثورتها وتفاعلها مع وصلاتها بحثًا عن فكرة جديدة ولغة يعبر بها الشاعر عما يختلج داخله ويثار من أحاسيس تعتصره، وتفصله عن عالمه، فهو في حيرة من أمره. إنه يتصرف كالمجنون، نتيجة ثورة دماغه التي خرجت عن سيطرته؛ لذا يشعر أنه في حلم وأنه مجنون، فتُثار أمام عينه وفي رأسه المشاعرُ والأحاسيسُ في انفعال يشبه الضوء الشديد الذي يبهر العين فلا ترى مما أمامها شيئًا على الرغم من أنها تنظر إليه، فهو يرى هذه الأشياء لكنه لا يستطيع أن يقبض عليها ليصبها في قوالب لغوية وأبيات شعرية. لذا نراه ينظر إليها في صمت كي يسمع دماغه وخلاياه ماذا تقول؟ وإلى أي شيء ستنتهي ثورة الأحاسيس والمشاعر؟ إنها حيرة يقع تحتها الشاعر ولا يدري ماذا يفعل، يرى الأحاسيس وينفعل بها، لكنه لا يملك القدرة على التعبير عنها؛ إنها سيطرة دماغه وتصارع الخلايا العصبية داخله، هذا الأمر لا يمكن إرجاعه إلى الوحي والإلهام، ولا شيطان الشعر، ولا هياج النفس وثورتها كما قال علم النفس، بل لخلاياه وعملها في صمت.

يقول يونج: «إن كل رَجْعٍ يمكن تفسيره وبيان علته، أما فعل الإبداع وهو نقيض الرجع لما يمتاز به من تلقائية، فسيظل على الدوام يفلت من قبضة الذهن البشري. هكذا أصدر يونج حكمه على العلم في الحاضر والمستقبل جميعًا، فهو لم يعرف الإبداع ولن يعرفه لأن في طبيعة الإبداع ألا يثبت للمعرفة العلمية»[(١)]

يرى يونج أن الإبداع عمل تلقائي متحرر، لذا يفلت من قبضة الذهن البشري، ويعني يونج أنه يفلت من مراقبة الذهن البشري، ليبدع بحرية دون قيد يحد من تصوره، وما قاله صحيح؛ إذا كان يعني بالذهن البشري خلايا دماغ المبدع وسيطرة الشق الأيسر على تفكيره، فهو يمثل جانب الحكمة والتدقيق في كل ما يُقال، أما الإبداع فلا قيد ولا مراقبة عليه فهو تلقائي. وقد رد د. سويف على يونج بأنه لم يعرف الإبداع، لأن طبيعة الإبداع عدم الثبوت للمعرفة العلمية أي عدم الالتزام والتقيد بها، فالإبداع تحرر من القيود، لا يلزم بتقديم الدليل العلمي على ما يقول، وهو صحيح. والحقيقة أنهما تحدثا عن جانب واحد في لإبداع وهو التحرر والتلقائية؛ لذا

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢١.

فقولهما صحيح.

القضية الثالثة: قياس الإبداع.

قياس الإبداع لدى علماء النفس هو قياس نفسي للقدرة الإبداعية لـدى المبـدع. «تقوم على دراسة الإبداع باستخدام المقـاييس النفسـية والاختبـارات، نجـح علمـاء النفس في وضع عدد من المقاييس النفسية للإبداع، أمكنهم بفضلها التعرف على كثيـر من الجوانب التي كانت مجهولة عـن الإبـداع والعبقريـة بصـفتهما يتعلقـان بالقـدرة الذهنية والانفعالية المستقلة.»[(١)]

تُقاس القدرة الإبداعية للمبـدع بواسـطة اختبـارات تسـتثير خيالـه وتدفعـه إلى الابتكار واكتشاف الترابطات بين الأشياء المتنافرة، فـ«الوظيفة العقليـة التـي تقيسـها تلك الاختبارات بنوعيها اللفظي والشكلي هي بالفعل واحدة، ولو أن مادتها مختلفـة. فجميعها تقريبًا تضع الأشـخاص في مواقـف محـددة تسـتثير الخيـال أو الابتكـار أو القدرة على وضع ترابطات ملائمة بين منبهات متنافرة وغيرها من العناصر الضـرورية التي يتطلبها التفكير الإبداعي في العلم والفن ... فالشخص القـادر عـلى التعامـل مـع هذه الأدوات، سيؤدي أداءً جيدًا بناء على هذه المقاييس، ومن ثم ستكون قدراته عـلى الإبداع والابتكار أكبر من قدرات الشـخص الـذي تتعثـر أمامـه الطـرق فيعجـز عـن الوصول إلى حلول ملائمة.»[(٢)]

إنها مقاييس تضع المبدع في اختبار عقلي يبين قدرته على الابتكار والتخيل وعلى صنع ترابطات ملائمة بين الأشياء المتنافرة. ويمكننا الإفادة منهـا في تفسـير مـا فعلـه زهير بن أبي سلمى مع ولده كعب بن زهير في قياس قدرته الإبداعية في الشعر وتعليمه فن ارتجاله؛ فكان يُركب ابنه خلفه على الدابة، ثم يرتجل زهيرُ نصف بيت من الشـعر، ثم يضرب ابنه قائلًا: (اجز يا لكع)، وذلك بغرض وضـعه في موقـف إبـداعي يسـتثير خياله بنصف بيت يطرح عليه ويضع فيه فكرة البيت ووزنه، ثم يطلب منه إكمال فكرة البيت على ذات الوزن الذي قاله، فيكمـل كعـبُ بيـتَ زهيـر، ممـا ينمـي فيـه القـدرة الإبداعية في قول الشعر.

---

(١) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع: ٥٧.

(٢) الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع: ٧ ـ ٨.

لكن ما التفسير العصبي لهذا الأمر؟ إن المبدع هو من يملك قدرة أكبر على خلق علاقات وترابطات بين الأشياء المتنافرة وذلك بالنظر إلى جانب غير مطروق فيها أي زاوية نظر خاصة، فيرها بصورة غير مألوفة، أو أنها تشبه شيئًا في ذاكرته، فيبدع فيها شيئًا جديدًا من نسج خياله.

القضية الرابعة: الدافعية والإبداع.

لا بد للمبدع من طاقة داخلية ورغبة ذاتية لدفعه وحثه على الإبداع والتحرر من قيود النمطية والتقليدية التي تتحكم فيه، فقالوا عن غير المبدع: فلان نمطي تقليدي ليس مبدعًا، **فالدافعية الإبداعية**: هي الإحساس بالنقص يدفع المبدع ليبدع، فالدافع للإبداع ـ لدى علم النفس ـ إحساس بالنقص، لذا «يغذي الإحساس بالنقص الدافع للإبداع، فهو يدفعك للمثابرة، وأحيانًا بهاجس أن تفعل ذلك، والحيلة هي أن تحيل هذا النقص، الذي هو جزء لا يتجزأ من الطبيعة البشرية، لحافز. وكما أعلم، فقد قام معظم المبدعين بذلك. أحد المفاتيح هو أن تخلق التزامات، فلسوف نفعل لأجل الآخرين أكثر بكثير مما سوف نفعل لأنفسنا.»[1]

إنه تصور علم النفس لما يجعل المبدع مبدعًا، وهو وجود دافع داخله ليفعل ذلك هو إحساسه بالنقص، هذا الأمر مستغرب لدى علم الأعصاب؛ فما يدفع المبدع ليبدع دافعٌ كبير إلى المعرفة والتعلم، إنها رغبة داخلية في خلاياه العصبية نتيجة نشاطها الزائد لدى للمبدع أكثر من غيره، فلديه ذرة كربون نشطة بين خلاياه، تجعله يفكر في أمور كثير ويربط بينها ليبدع شيئًا جديدًا. هكذا يبدأ الإبداع من خلال نشاط الخلايا العصبية، وهذا ما نجده لدى المبدعين من رغبة بالتجديد وتطلع للغريب المبهر لافت للأنظار، فينظر لزوايا غير مطروقة.

ويمكن للإحساس بالنقص أن يكون دافعًا للإبداع (كما قال علم النفس)، وذلك بإثارة درة المكافأة في دماغ المبدع والسعي إلى المكافأة وتجاوز الفشل وما ينتج عنه من إحساس بالنقص والشعور بالإحباط، فينطلق في الإبداع والابتكار من جديد طمعًا في المكافأة.

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٧.

القسم الثاني: الإبداع لدى علم النفس المعرفي.

بعد حاورنا مع علم النفس التقليدي حول الإبداع، نعرض لعلم النفس المعرفي؛ فهو تطور له، فقد التقي مع علم معرفي آخر هو علم الأعصاب المعرفي، مما أعطى البحث رؤية أوسع في فهم الإبداع، فرأي علم النفس المعرفي مع علم الأعصاب تطور لفهم الإبداع، كان من القضايا التي تناولها:

القضية الأولى: الدافعية والإبداع.

أ ـ الدافعية وشخصية المبدع:

طور علم النفس المعرفي مفهومه عن شخصية المبدع، فهي شخصية متميزة فذة مبدعة تدفع صاحبها نحو الإبداع؛ آتية من بنائه العصبي المتميز بخلاياه النشطة، مما يعطيه مرونة في التفكير ليتحرر من معتقداته الثقافية والاجتماعية القديمة. كذا ما لديه من سعة إطلاع على ثقافات كثيرة، مما يجعله يرى الأشياء من زوايا متعددة، فيربط بينها وبين ما في ذاكرته من ثقافته الموروثة وما جمعه من الثقافات الأخرى، فيبدع صورًا وأفكارًا مبتكرة. لذا قالوا: «إن الدافعية والشخصية تلعبان أدوارًا هامة في الإبداع، وينبثق الإبداع غالبًا عن معتقدات مرنة واتجاهات تقبل واسعة النطاق حيال مختلف الثقافات، والأعراق، والمعتقدات الدينية. من هذا المنطلق ركز بعض الباحثين على أهمية دور الدافعية في الإنتاجية الإبداعية.» [1] لكنه لم يشر في حديثه عن كيفية انبثاق الإبداع من معتقدات مرنة وغيرها، وإلى آلية صنعها، وهو ما فسره علم الأعصاب من أن هذا التراث الثقافي مخزنٌ في وصلات مخ المبدع ليصنع منها (بالربط بينها) صورًا جديدة مبتكرة، وهو ما ينبثق عنه الإبداع كما قال علم النفس المعرفي.

ب ـ أنواع الدافعية:

«وفي هذا السياق، يميز عادة بين الدافعية الداخلية، التي تنتج عن شيء يكمن داخل الشخص، والدافعية الخارجية، التي تنتج عن شيء يقع خارج الشخص. على سبيل المثال: قد تنطوي الدوافع الداخلية على المتعة الهائلة المترتبة على العملية الإبداعية أو الرغبة الشخصية في حل المشكلة. وتُعد الدافعية الداخلية أمرًا جوهريًا

(١) علم النفس المعرفي:٦٨٧ ـ ٦٨٨.

بالنسبة للإبداع. وقد تشمل الـدوافع الخارجيـة الرغبـة في الشـهرة أو تحقيـق الثـراء. وهناك ظروف كثيرة يُحتمل أن تؤدي فيها الدوافع الخارجية إلى إعاقة الإبداع، ولكـن ليس كل الظروف.»[١]

التنوع الذي ذكره علم النفس المعرفي يمكن تفسيره بصـورة أخـرى. فالـدافع الداخلي آت من حركة خلايا المخ تجـاه فكـرة مـا ومعالجتهـا لهـا، أي مـن التفكيـر الداخلي الذي يولد أفكارًا جديدة، مما يحدث لدى كل إنسان يفكر، فينتج عن تفكيره أفكارُ نمطية متكررة وحلول تقليدية. أما المبدع فينـتج عـن تفكيـره الـداخلي وعمـل خلاياه العصبية ونشاطها المتميز خلقُ أفكار مبتكرة إبداعها بالتفكير الزائد الذي لدى خلاياه العصبية النشطة حول هذا الأمر.

والدافع الخارجي: هو مـا يـراه المبـدع مـن مشـكلة في مجتمعـه فيفكـر فيهـا ويبحث لها عن حل غير نمطي، وتعد المشكلة الخارجية مثيرًا لخلايـاه، ممـا يجعلـه يتجه ناحيتها ويفكر فيها ويحاول إيجاد حلول لها مبتكرة غير نمطية، هذا تصور علـم الأعصاب حول الدافع إلى الإبداع.

ج ـ المكافأة دافعية إبداعية:

«إن تلقي مكافآت خارجية عن الأداء الجديـد أدى إلى تحسـين مسـتوى الإبـداع وزيادة الدوافع الداخلية لدى الأشخاص، وعلى العكـس مـن ذلـك، أدت المكافـآت الخارجية عن الأداء المعتاد إلى خفض كل من الإبداع والدافعية الداخلية»[٢]

هذا الأمر يرتبط بدارة المكافأة في المخ والتي تحث المبدع على الإبـداع وتنشـطه كلما تمت مكافأته على إبداعه، وذكرنا هذا بالتفصيل في الجانب العصبي من الإبداع، إذن المكافأة دافعية تنشط خلايا المخ وتحث المبدع على الابتكار. ويؤكد هذا علماء الـنفس بقولهم: «يتلقى الأشخاص المبدعون مساندة معتدلة من عائلاتهم أثناء حيـاتهم المبكـرة ... ويحظى هؤلاء المبدعون بوجود ناصحين لهم يساندونهم بشدة، وقد أظهر معظمهـم اهتمامًا مبكرًا بمجالهم المختار.»[٣] هذا الحث والمكافأة يخلق في المبدع الدافعة نحو

---

(١) علم النفس المعرفي: ٦٨٨.

(٢) علم النفس المعرفي: ٦٨٨.

(٣) علم النفس المعرفي: ٦٩٠.

الإبداع بتنشيط الرغبة في الإبداع والابتكار داخله.

د ـ ثورة الدافعية الإبداعية.

يعيش المبدع في حياته ثورة تعد دافعًا لإبداعه يمر فيها بمراحل مرتبطة بعمره وثقافته وخبراته التي تتغير على مدى حياته وتجعل منه مبدعًا، حيث «يميل المبدعون على وجه العموم إلى استكشاف مناطق مجهولة؛ لكن بعد وصولهم للتميز في مجال خبرتهم المختار، وبعد عقد تقريبًا من الممارسة المكثفة لمجال عملهم؛ حينئذ يستهلون طفرتهم الثورية. ويبدو أن معظم المبدعين حصلوا على نوع ما من الدعم الانفعالي والعقلي أثناء صنعهم لطفراتهم الثورية. عقب حدوث الطفرة الثورية الاستهلالية، يكرس الأشخاص مرتفعو الإبداع كل طاقاتهم لعملهم. ويتخلون في بعض الأحيان عن علاقاتهم الحميمة التي كونوها أثناء مرحلة الرشد، أو يتجاهلونها، أو يهملونها. وبعد ما يقرب من عقد من إنجازهم لطفرتهم الاستهلالية، يبدأ معظم المبدعين ... في صنع طفرتهم الثورية الثانية. هذه الطفرة أكثر شمولًا وأكثر تكاملًا لكنها أقل ثورية. وتتوقف استمرارية المبدع في تقديم إسهامات بارزة على مجال اجتهاده. وتقل فرص تكرار الشعراء والعلماء لما يقدمونه من إسهامات مقارنة بالموسيقيين والرسامين.»[(١)]

إنها ثورة الدافعية الإبداعية تجعل المبدع يكتشف مناطق مجهولة غير مطروقة في مجال إبداعه فيفكر فيه ليبدع فيه، ثم يشيع إبداعه وينتشر حتى يصبح متميزًا فيه، ثم تحدث لديه طفرة إبداعية نتيجة الدعم الانفعالي والعقلي أثناء مرحلة إبداعه الأولي، ثم تحدث له طفرة إبداعية ثانية تكون أكثر شمولًا وتكاملًا، فيرى الأشياء بصورة أشمل وأكثر تكاملًا نتيجة زيادة خبرته في مجال إبداعه، هذه الصفة الأخيرة تقل لدى الشعراء والعلماء المبدعين مع تقدمهم في العمر مقارنة بالموسيقيين والرسامين. (كما يرى علم النفس،).

لكن ما تفسير هذا الاختلاف لدى علم الأعصاب؟ ترتبط الطفرة الإبداعية بثورة داخلية ونشاط كبير لذرات الكربون في دماغ المبدع، فيؤدي هذا إلى تحفيز خلايا الدماغ ووصلاته، فيزيد من الدافعة الإبداعية لديه، وتزيد معه الرغبة في الإبداع

(١) علم النفس المعرفي: ٦٩٠.

وتطلعه ورؤيته لجوانب غير مطروفة في الشيء. ومع انتقاله من مرحلة عمرية لأخرى، تزيد معه خبرته المخزنة في دماغه، فيعطي أحكاما وآراءً أكثر خبرة وشمولية وتكاملًا من ذي قبل، فقد أثقلته الخبرة. لكن دافعيته الإبداعية تقل لأن فرص الاتصال بين خلاياه العصبية وكذا تقل قدرته على زيادة وصلات خلاياه ونموها وتتكسر، مما يؤدي إلى نسيان ما لديه من معارف ومهارات وضياعها من ذاكرته، فتقل قدرة المبدع على الإبداع نتيجة قلة تفاعل خلاياه معًا، فلا يستمر في الإبداع بمستواه السابق، وكذلك مادة الدوبامين التي تفرز بين خلايا مخه مع كل عملية تفكير إبداعي تؤدي إلى موت هذه الخلايا، لهذا نجد علماء وشعراء يصابون بمرض خرف الشيخوخة/ الزهايمر نتيجة موت بعض خلايا مخهم وليس كلها، فيتذكرون أشياء وينسون أخرى، مما يؤدي إلى قلة نشاطهم الإبداعي في الشيخوخة مقارنة بالموسيقيين والرسامين.

القضية الثانية: التفكير التطوري والإبداع.

«يمكن استخدام التفكير التطوري أيضًا لدراسة الإبداع، تقوم هذه النماذج على فكرة مؤداها أن الأفكار الإبداعية تتطور بطريقة تشبه تطور الكائنات الحية. وأن الإبداع يحدث كمحصلة لعمليات تباين أعمى وعملية احتفاظ انتقائي، ووفقًا لهذه الرؤية، ينتج المبدعون أثناء عملية التباين الأعمى فكرة ما، ولا يكون لديهم حينها رؤية واقعية حول ما إذا كانت هذه الفكرة ستنجح (تُنتقى) في عالم الأفكار أم لا. ونتيجة لذلك، يبذلون قصارى جهدهم لإنتاج كم كبير من الأفكار وتلقي بعض أفكارهم قبولًا في مجالهم وتعطي قيمة باعتبارها إنجازًا بارزًا. ماذا يعني انتقاء هذه الأفكار والاحتفاظ بها انتقائيًا بحكم أنها إبداعية؟»[(١)]

هذه القضية تبين كيفية نمو الفكرة في رأس المبدع، فهو يبدأ الفكرة ثم يطلق لدماغه العنان ليسبح داخل خلاياه العصبية يجمع بين شتات أفكاره وتصوراته، تقوم بهذه العملية مجموعة من خلاياه العصبية في شكل تجمع خلوي فيصنع من تجمعها فكرة جديدة، فهو كالسابح في بحر كبير باحثًا في أعماقه عن لؤلؤة أو فكرة جديدة في خضم من الأمواج والأفكار المتلاطمة المتصارعة داخل دماغه، وربما لا يجد هذه الفكرة الجديدة بين خلاياه العصبية، لذا يصنعها / يبدعها في مصنعه (الفضاء

(١) علم النفس المعرفي:٦٨٩ ـ ٦٩٠ .

الإبداعي) من تجمع خلاياه (تجمع خلوي)، فهو كالماشي في طريق ممتد ينتقل فيه من مكان لآخر، وتمتد معه الأفكار وتسبح به من فكرة لأخرى داخل دماغه، وهو ينصت لحديث خلاياه، فيجلس في صمت تام يسترق السمع، فتلقي خلاياه من تجمعها الخلوي على لسانه نتائج بحثه عن فكرة جديدة، أو ما يصنعه منها في فضائه الإبداعي ، فيصيح قائلًا: وجدتها.

يحدث هذا أيضًا للشاعر المبدع عندما ينفعل بأمر ما، فتثار خلاياه العصبية وما بينها من وصلات فتحفز المركبات الكيميائية التي بينها، فيقوم التجمع الخلوي بجمع كل أبيات الشعرية ترتبط بهذا الانفعال، كذا الصور الاستعارية التي حفظها وخزنها بين خلاياه في وصلاتها ليصنع صورًا استعارية جديدة لم تُسمع من قبل، فلو قمنا بتحليل مكوناتها الأساسية لأمكننا ردها إلى مصادر وروافد الاستعارية التي استقاها منها استعاراته الجديدة. فليس لدينا شيطان شعر ولا إلهام أو وحي ولا مكنون النفس ولا لاوعي. بل هناك عملية عقلية عصبية يقوم بها الدماغ وخلاياه ووصلاته ليبدع عصورًا جديدة مما خزنه في دماغه ووصلاته. إذن، الإبداع الأدبي يبدأ من الدماغ وما حفظ فيه، نما وتطور داخله لينتهي بتقديم صور استعارية وأدبية إبداعية جديدة.

القضية الثالثة: نظرية استثمار الإبداع.

إن الإبداع عملية متكاملة مترابطة يجمع فيها المبدع بين عوامل متعددة، تمكنه من إنتاج وخلق أفكار جديدة، ويتفاوت المبدعون فيما بينهم في مقدار ما يمتلكون من عوامل بيئية وقدرات فردية تميزهم عن أقرانهم، فلديهم خصائص بارزة تميزوا بها، فهناك مبدع وهناك من هو أكثر إبداعًا منه. لذا «تقترح النظرية التكاملية للإبداع ضرورة حدوث تضافر بين عدد من العوامل الفردية والبيئية لحدوث الإبداع. إن ما يميز الأشخاص الأكثر إبداعًا عن المبدعين المتواضعين هو تأثر كثير من العوامل المتضافرة، وليس مجرد تسجيل درجات مرتفعة على عامل واحد فقط أو حتى امتلاك سمة بارزة. ويطلق على هذه النظرية مسمى نظرية (**استثمار الإبداع**). ويكمن الأساس الذي يجمع بين هذه العوامل المتعددة في أن الشخص المبدع يتبنى منحى يقوم على شراء قليل من الأفكار، وبيع الكثير منها.»[١]

(١) علم النفس المعرفي: ٦٩٠ ـ ٦٩١.

يمكننا ملاحظة هذه الصفة لدى الشعراء المبدعين من خلال تميزهم بقدرة على خلق وإبداع صور استعارية لم يسبقوا إليها، فنري شاعرًا استطاع أن يجمع في استعارته بين أشياء متنافرة أكثر من غيره، أو صوّر في استعارته أشياء لا نعرفها نتيجة خبرته وعلمه وقدرته على ملاحظة الأشياء وبناء علاقة بينها، إنها قدرة يملكها المبدعون فقط وهم متفاوتون فيها.

تتضح آلية استثمار الإبداع في قدرة المبدع على إبداع أفكار جديدة يستطيع تسويقها كالتالي: «بالنسبة لقانون الشراء يبصر المبدع في بداية عمله الإمكانات المستترة وراء الأفكار التي يفترض الآخرون أنها غير جديرة بالاهتمام. ويركز الشخص المبدع انتباهه بعد ذلك على هذه الفكرة. وهذه الفكرة، وقت اهتمام المبدع بها، كانت غير معروفة من قِبل معاصريه أو يرونها بلا قيمة، لكنها في الواقع تتيح إمكانات كبيرة لتطور العمل الإبداعي. ويبدأ المبدع بعد ذلك بتطوير الفكرة في شكل إسهام إبداعي ضخم ذي معنى إلى أن يدرك الآخرون مزايا الفكرة ... وبمجرد إنتاج الفكرة والاعتراف بجدارتها، يبدأ المبدع عندئذ في بيع الكثير منها. بعد ذلك ينتقل المبدع إلى أشياء أخرى ويبحث عن الإمكانات المستترة وراء أفكار أخرى مهملة. ولذلك يؤثر الشخص المبدع في المجال الذي يعمل فيه تأثيرًا شديدًا نظرًا لاستباقه الآخرين دائمًا.»[1]

لو أننا تتبعنا السلوك الذي يسلكه الشعراء المبدعون في خلق صور إبداعية من أشياء قد تبدو كمًا مهملًا أو شيء لا قيمة له، يستعيرونها لتصوير أشياء بعيدة عن واقعها؛ بخلق علاقة ما بينها، فيستعرون سواد الليل وعدم وجود كواكب فيه ليصوروا شدة كثافة غبار المعركة الذي يصنع ظلمة كالظلمة التي تكسوا الليل، فوصف بشار بن برد غبار المعركة بليل بلا كواكب:

وكأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

إنهم يستطيعون تسويق أشعارهم من خلال المناظرات الأدبية والمسابقات الشعرية التي بدأت بسوق عكاظ، فهو سوق للأشعار الجديدة والمبارزة بين الشعراء وتسابق حول من يسمح له بتعليق قصيدته في الكعبة، فيقوم الشعراء بتقديم أفضل

(١) علم النفس المعرفي: ٦٩٠ ـ ٦٩١

إبداعاتهم الشعرية، ويتم اختيار أحسن قصيدة من قبل شعراء محكمين كحسان بن ثابت، وفي ذات الوقت يحدث ترويج وانتشار للسلعة الجيدة من الشعر بما فيها من فصاحة وصور بلاغية واستعارية مبتكرة.



الفصل الثاني

رؤية د. سويف حول الإبداع الأدبي

كان د. مصطفي سويف من أوائل علماء النفس العرب الذين تحدثوا عن الإبـداع الأدبي، فقام بدراسة خاصة بالإبداع في الشعر، ثم أكملها تلميذه د. المصـري حنـورة في الرواية. هذا الأمر يحتاج إلى إعادة نظر فيه لبيان ما قدمه وتلميذه في هذا الباب ومـا يمكن أن نخرج به منهما في بناء نظرية حول الإبداع العصبي في الأدب من وجهة نظـر علماء النفس.

القسم الأول: مفهوم الإبداع لديه.

عرض د. سويف لقضية الإبداع الأدبي في الشعر في تدرج علمي بدأ بحديثـه عـن الإبداع في الفن، ثم أسس الإبداع الأدبـي ثـم الإبـداع في الشـعر، فعـرض خصـائص الشاعر النفسية التي تجعله مبدعًا، وسنمر مرورًا سريعًا عـلى تلـك الفصـول طمعًـا في تكوين فكرة عامة عن أسس الإبداع في الشـعر في رأيـه؛ لـنفهم الخلفيـة النفسـية وراء إبداع الشاعر لقصائده؛ لتصبح هذه الأسـس مقدمـة لفهـم الجانـب النفسـي لإبـداع الأديب في فنون الأدب وآلية صنعها.

أولًا: الغاية من دراسة الإبداع.

يقول د. سويف عن سبب اختياره دراسته للإبداع: «قد اخترنا لبحثنـا موضـوع الإبداع ... محاولين أن نجيب على هذا السـؤال: كيـف يبـدع الشـاعر القصـيدة؟ ... وسوف نتبع خطوات الشاعر خطوة خطوة، سوف نعد عليه أنفاسه ونرصـد خلجاتـه، سوف نحيا معـه في الـداخل والخـارج، في أعماقـه وفي المجتمـع ... كيمـا ننتهـي إلى صـورة ديناميـة لحركـة الشـاعر في شـعره، تكشـف عـن دقـائق هـذه الحركـة وأهـم خصائصها.»[1]

فعلم النفس ينظر إلى الإبداع من عدة جهات «فهناك مثلًا علاقته بالشاعر من جهة

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ١٩.

الإبداع، وعلاقته بالقارئ أو المستمع من جهة التذوق. وهناك البحث في الدوافع النفسية نحو الإبداع الشعري من حيث المضمون ... وهناك صلة الشاعر بالطقوس والعمل الجمعي، وهناك صلته بالتطور الاجتماعي ووظيفة هذا التطور.» [١]

ويرجع د. سويف الإبداع إلى عملية عقلية يقوم بها الكائن المبدع «إن العمل الفني نتاج نشاط حي، فلكي نتفهمه يلزمنا أن نلقي الضوء على ما دار لدى الحي الذي أبدعه. يلزمنا أن نتفهم عملية الإبداع التي دفعت به حتى هيأت له هذه الصورة التي ارتضاها الفنان أخيرًا» [٢]

يملك الشاعر قدرة إبداعية خاصة لاحظها علماء النفس وحددوها ليثبتوا امتلاكه لها كقدرة تميزه عمّن سواه، لذا يسأل: «كيف يُنشئ الشاعر قصائده، أو بعبارة أخرى، ما هي خطوات الشاعر التي يتخذها في عملية الإبداع وكيف تتحدد وما هي العوامل التي تساهم في تحديدها وكيف يمضي هذا التحديد.» [٣]

إننا نعيش مع الشاعر لحظات إبداعه وما يحسه من انفعال يدفعه إلى الإبداع، ونعرض ما ذكره علم النفس من تفسير لإبداع الشاعر وحالته النفسية عند إبداعه لشعره، فقد صور حالته النفسية بدقة بالغة يمكننا توظيفه في فهم أكبر لعملية الإبداع من خلال الاستعانة بعلم الأعصاب وبحوثه في هذا الباب، كي نقارن بين تحليل علم النفس وتفسير علم الأعصاب الذي مكننا من النظر داخل دماغ الشاعر أثناء لحظة الإبداع وتفاعل خلاياه العصبية ووصلاتها معًا.

ثانيًا: حوار د. سويف مع الشعراء وتساؤلاته لهم:

أجرى د. سويف حوارًا مع شعراء، من خلال طرحه عدة أسئلة عليهم في صورة استخبار، لبيان الخلفية النفسية وراء إبداع الشاعر والتي انطلق منها، وهذه الأسئلة تفتح آفاقًا واسعة لفهم طبيعة الإبداع الشعري في ضوء تحليل علم النفس له. لكن (ومع التطور العلمي) احتاج الأمر إلى تفسير جديد ودخول أعمق في قضية الإبداع الشعري والبحث عنها في دماغ الشاعر، بغرض تقديم تفسير علمي جديد بالاستعانة

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:١٨ ـ ١٩.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:١١٣.

بعلم الأعصاب، لم يعد تحليل الإبداع الأدبي قاصرًا على علم النفس، فقد دخل في عملية تحليل وتفسير الإبداع الأدبي علم الأعصاب، فكل من علمي النفس والأعصاب تجمعا معًا تحت مظلة علم واحد يشملهما هو العلم المعرفي، لذا لابد من إعادة النظر إلى تحليل علم النفس للإبداع الأدبي في ضوء علم الأعصاب. ونبدأ عملنا بعرض أسئلة طرحها د. سويف على الشعراء في حواره معهم، ورأي علم الأعصاب فيه وهي:

«إذا استطعت أن تذكر عملية الإبداع كما جرت لك في آخر قصيدة، نرجو أن تتبع حياتها في نفسك.١ـ هل عاشت في نفسك وصورها وأحداثها كاملة قبل النظم؟ ٢ـ هل بزغت وقت النظم فحسب؟٣ـ وإذا كانت قد عاشت قبل النظم فهل عاشت حياة جامدة أي ظهرت فجأة كاملة وظلت كما هي حتى انتهيت من كتابتها أم تطورت في حياتها قبل الكتابة وأثناءها، وجعلت تمتلئ وتتضح في بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشي في نواحي أخرى؟٤ـ إذا كانت تتغير وتتطور هل تمارس أنت عملية التغيير؟٥ـ أم تشعر بأنها تتم بعيدًا عن قدرتك؟٦ـ ألك عادات تمارسها ساعة النظم أم لا (حجرة خاصة، جو خاص، قلم خاص)؟٧ـ هل تشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما يرد في قصائدك من أحداث وصور؟٨ـ أترى نهاية القصيدة قبل أن تبلغ هذه النهاية؟ وهل تراها واضحة أم لا؟»[(١)]

تلك الأسئلة تحتاج إلى إجابة وتفسير من الشاعر وتحليل من علمي النفس والأعصاب، لأنها تبين خلفية الإبداع الشعري النفسية والعصبية وتطورها داخل الأديب من منظور العلمين.

القسم الثاني: استنتاجات د. سويف وتحليله لردود الشعراء.

بعد مناقشة د. سويف للشعراء خرج بعدة استنتاجات هي خلاصة ما وصل إليه تحليله لعملية الإبداع، نناقشه فيها؛ ونرد في ضوء علم الأعصاب.

الاستنتاج الأول:

يقول د. سويف: «تتفق خمس إجابات على الشهادة بأن معظم القصائد لا تبزغ

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢١٥، بتصرف.

دفعة واحدة دون أن تكون لها مقدمات ... ويحدثنا رامي والغضبان[1] عن وجود نوعين من الإبداع، نوع هو ابن ساعته أو ابن ليلته، ويتمثل في القصائد التي يفيض بها الخاطر على أثر حادث يهز النفس، ونوع آخر تعيش فكرته في نفس الشاعر فترة طويلة قد تبلغ بضع سنوات قبل أن يتمكن من أدائها أداء شعريًّا. الإجابة تصف النوع الأول بالتدفق، وهو يقترب كثيرًا من صورة الإلهام، أما النوع الثاني فتصفه بأنه محاولة جاهدة تلتقي بالعقبات، وتحاول التغلب عليها، وقد يقضي الشاعر في ذلك وقتًا طويلًا. هل هناك نوعان من الإبداع. بمعنى أن لكل منهما أسسًا دينامية تخالف ما للآخر؟ لكننا سنتبين بعد قليل أن ما أحسه الشعراء نوعين من التجارب الإبداعية ليس سوى نوع واحد وهذا الاختلاف ظاهري فحسب.»[2]

الرد العصبي على الاستنتاج:

في ضوء علم الأعصاب الذي يتابع تفاعل الخلايا العصبية وذاكرة الشاعر أثناء انفعاله وإبداعه لقصيدته يرى أن الأمر يرجع إلى مدى سرعة تفاعل الخلايا المخية للمبدع مع الحدث الآني واستجابتها له، وما تفرزه خلاياه من مركبات كيميائية كرد فعل للحدث، وما في ذاكرته من أحداث مماثلة له وصور ذهنية تسيطر على خلاياه وتوجهه كما تشاء، فترى أن الانفعال السريع والاستجابة الفورية للحدث ترجع لما بالحدث من هول يداهمه، فيجعله يستجيب له وينفعل به، إلى جانب نوع الأديب، فالشاعر سريع الانفعال أكثر من القصاص والكاتب المسرحي، فهما يتصفان ببطء انفعالهما والتمهل بالتعبير عنه في أدبهما.

الاستنتاج الثاني:

«تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن الأنا لا تسيطر على عملية الإبداع، حتى في هذا النوع الذي يبدو فيه مظهر الإرادة، بل يشعر الشاعر في معظم اللحظات أن المعاني التي تجول برأسه هي التي تبحث عن ألفاظها اللائقة بها، أو أن قدرة خفية هي التي تملي عليه أو أن الخواطر لها قدرة على جلب بعضها بعضًا بينما يقف الأنا بلا حول قوة، أو أنه بينما كان منساقًا إلى وصف هذا الجزء والإطناب في هذا الموضع، فإذا ببعض المعاني والتراكيب والألفاظ يفتح عليه بها أثناء التأليف، وإذا بالقصيدة

(١) هما شاعران ضمن عينة الدراسة من الشعراء العرب الذين حاورهم.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٤٧.

تتطور بعيدًا عن متناول قدرته، حتى بحر القصيدة وقافيتها يقول محمد مجذوب، لقد أصبحت مقتنعًا بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجه نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر، وبالجملة فالشاعر لا يقصد إلى إبداع القصيدة على أساس مخطط ثابت موضوع لها من قبل ... فالأنا ليس هو الموجه للسلوك الإبداعي، وتشف إجابات المجيبين عن الشعور بأن السلوك يكون موجهًا بفعل قوى أخرى موجودة في المجال.»[1]

الرد العصبي على الاستنتاج:

هذا القول خطير، لماذا؟ لأن علم الأعصاب يؤكده ويفسره ويقدم الدليل عله؛ وهو اختفاء الأنا من عمل الشاعر لحظة إبداعه، وعدم سيطرتها على عمله أثناء لحظة الإبداع؛ فهناك قوة خفية توجه الشاعر، وتختار لـه بحور قصائده وأفكاره وصوره الإبداعية. فبماذا فسَّر علم الأعصاب هذا الأمر؟

عندما يثار الشاعر يدخل في نوبة من الانفعال، فيصمت وتتكلم وتتحاور معًا خلاياه العصبية وذاكرته وما بها من الصور الذهنية، فتستدعي كل خلية ما في وصلاتها وتشابكاتها ما بها من تراثه الثقافي والأدبي من صور وألفاظ وعبارات، فتنسق بينها وتبدع منها صورًا جديدة بمكان سمته النظرية العرفانية الفضاء الذهني، لكنه ليس كذلك، بل هو عمل الخلايا ووصلاتها ونشاطها في تجمع خلوي، ينتج عنه أبيات وأفكار، يصبها الشاعر في قوالب شعرية بمكان أسمته الفضاء الإبداعي، فالشاعر صادق في أنه في شبه غيبوبة، لذا لا نجد أي أثر للأنا، لقد اختفت أنا الشاعر، ليطفو على السطح المتحكم بعملية الإبداع وهو نشاط خلاياه العصبية لتبدع وتصنع من أفكاره وصوره القديمة صورًا وقصائد جديدة، حتى بحر القصيدة ونغمها فإنها تختارهما له على الرغم من صمتها.

الدليل على ذلك:

١ـ إقرار الشاعر بعدم قدرته على توجيه انفعاله أو صنعه، فهي تملى عليه.

٢ـ إدراك الشاعر وجود قوى غيبية توجه انفعاله وتختار ألفاظه، فهو متيقظ.

٣ـ رؤية المعاني تجول بخاطره هو إدراك منه لعمل خلاياه في توجه انفعاله.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٤٨.

٤ ـ الألفاظ التي يُفتح عليه بها هي ما وصلت له خلاياه واختارته من اللغة.

٥ ـ قوله: أثناء التأليف، أي أنه اختيار لحظي بلا تفكير وتدبر منه نظرًا لعمل خلاياه السريع. نخرج من هذا أن الشاعر أثناء إبداعه يكون موجهًا من قبل خلاياه العصبية التي تختار له ألفاظه ومعانيه وصوره كما تشاء هي.

الاستنتاج الثالث:

«تتفق الإجابات على انتحاء المكان الخالي في أثناء ممارسة الإبداع، ودلالة المكان الخالي تتمثل في أنه يساعد على استمرار بروز الإبداع وسلبية الأنا، أما عن سلبية الأنا فنجد الشاعر محمد مجذوب يقول: (فلابد من جو خاص يساعد على الاستغراق في روح الموضوع كالعزلة ولا أعني بها الانقطاع عن رؤية الناس، بل عن مشاركتهم حياتهم) ... لكنه يستحيل إلى مكان خالي، وذلك بابتعاد الأنا عن الاستجابة، وفي مثل هذا الموقف يتحقق مجال الإبداع بدرجة مرتفعة وتحققه بهذه الدرجة شرط لازم لقيام عملية الإبداع، لأن هذا المجال أقل صلابة من مجال الواقع العملي، مما يتيح للشاعر خلق أبنية جيدة إلى حد بعيد. ويقول الشاعر مراد بك أن الاستسلام للهواجس يفسح للخيال آفاقًا واسعة ويفجأ ببواده عجيبة من الصور والمعاني الجديدة، وجاء في إجابة الأثري (إن المكان الخالي والسكون الشامل طالما أوحيا إليّ فنونًا من القول لم يتيسر لي مثلها حين تتيقظ الشاعرية عندي في الأماكن التي تكون فيها حركة الصوت.»(١)

الرد على الاستنتاج:

لماذا يلجأ الشاعر لمكان منعزل ليبدع فيه؟ الأمر راجع إلى أن الشاعر يحتاج إلى مكان خالي من الصخب ليستمع إلى حديث خلاياه العصبية في تحاورها معًا، حيث تتفاعل خلاياه مع وصلاته العصبية وما بها من صور ذهنية وعبارات وألفاظ وأفكار وانفعالات تتصارع معًا لإخراج أفضل ما لديها منها لتصب في قوالب شعرية، لذا يحتاج الشاعر إلى هذا المكان الذي لا تتداخل فيه هذه الأشياء مع البيئة المحيطة به، فتحدث صخبًا وتداخلًا مع أفكاره وانفعالاته التي ستصبح مشوشة بسبب هذه البيئة الصاخبة، فلا يسمع ما تقوله خلاياه ولا يرى حركة الألفاظ و العبارات التي تمر على خاطره في لحظة انفعاله وإبداعه.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٢٤٩.

الاستنتاج الرابع:

«جاء في إجابة مراد بك ورضا صافي وصف للتغيير الذي يطرأ على مجال الشاعر في لحظة الإبداع، إذ يقول الأول في إجابته عن السؤال الرابع: فإذا ارتاحت نفسي إلى قول الشعر واتجهت إلى موضوع خاص أشعر به في أول الأمر بحال غير الحال المعتاد، ويتطور شعوري بالأشياء ونظري إليها وفقًا لهذا الحال الطارئ. فيزداد استحساني للحسن واهتزازي للطرب وتأثري بالشجي، وتتنبه في نفسي تلك الصور الكامنة وتتجسم الراسخة منها شيئًا بعد شيء، وتمر بي وأنا أنظم على أشكال مختلفة، وتتراءي لي بأزياء جديدة، يخيل إليّ في كثير منها أنها بنت الساعة.

وكذلك يقول رضا الصافي (فإذا ما أردت البدء بالقصيدة انكشفت أمام ناظري صور حياتي كلها فأنتقل من واحدة لأخرى حتى أبلغ أشدها مساسًا بموضوعي فأقف عندها وتشرق ساحتها إشراقًا تامًا ويتضاءل ما عداها فلا يظهر إلا بمقدار ما يساعدها ويتمها كجزء من حياة غير منفصل عن الكل، فأغرق عندئذ في الناحية المنيرة وكل عملي أنني أصف هذه الفقرات وما إليها، تصف ظهور الدلالات في مجال الشاعر وصفًا دقيقًا. وربما كانت هذه اللحظة، أعني لحظة ظهور الدلالات، هي أحق لحظات العملية كلها باسم الإلهام، ويبدو أنها أشد اللحظات غموضًا» [(١)]

الرد على الاستنتاج:

يصف د. سويف حالة الشاعر بدقة أثناء إبداعه وانفعاله، وهو وصف وتحليل من وجهة نظر علم النفس الذي يصل في نهاية تحليله لحالة الشاعر أنه في لحظة إلهام وهذا هو منتهى علمهم بهذه اللحظة (أنه في لحظة إلهام). فيرى الأول أن هناك صور كامنة تتجسم أمامه وتتضح وتمر به في أشكال مختلفة، هذه هي الصور الذهنية المخزنة في ذاكرة الشاعر تخرج أثناء الإبداع وتتجسد في أزياء جديدة فيختار منها ما يصور شعوره ويصب بها انفعاله.

أما الثاني: فيستدعي من ذاكرته كل الصور الذهنية التي سجلها في ذاكرته منذ المرحلة الجنينية وعلى مدى حياته، يختار منها ما يرتبط بموضوعه الآني ويصوره ويجسده، فتبدو واضحةً أمام عينه وهو يبدع ويختفي كل ما يحيط به من أشياء

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٤٩.

وأحداث أو قل يتضاءل ولا يظهر منها إلا بمقدار ما يحتاجه لوصف حالته الانفعالية الآنية، فيتجه إلى الجزء المنير الواضح أمام عينه كصور تعرضها عليه خلاياه فتشده نحوها فيغرق في وصفها. ويصف هذه اللحظة عالم النفس أنها لحظة إلهام، وهي لا زالت غامضة بالنسبة لعلماء النفس.

أما علم الأعصاب فله تفسير آخر، حيث يرى ما يحدث أمرًا يتصل بالحالة الانفعالية والنفسية للشاعر لحظة إبداعه، فكيف يكون الشاعر في هذه اللحظة، إنها لحظة قد يبدو لنا أنها حالة غياب عن الوعي وعدم إدراك لما يحدث حوله أو كما يسميها د. سويف بلحظة الإلهام. والحقيقة أن الشاعر يعيش الآن في هذه اللحظة الانفعالية مع خلاياه العصبية وتفاعلها معًا، فيما هو فوق إرادته وبعيدًا عن سيطرته، فهو تحت سيطرة وهيمنة صوره الذهنية، فيترك لخلاياه العنان لتتحرر وتفكر وتبتكر وهو يراقب حركتها بلا تدخل منه، فيشعر أن هناك من يوجهه ويسيطر على أفكاره وانفعالاته، وهذا صحيح، إن من يسيطر عليه هو مخزونه من صوره الذهنية المخزنة بذاكرته، وخلاياه العصبية. كل هذا يثبت ما قاله عالم المخ والأعصاب جيرالد هوتر عن الصورة الذهنية وهيمنتها على الأديب، مما يجعله يبدع في إطارها وتحت سيطرتها.

القسم الثالث: شروط قيام الشاعر.

يعرض د. سويف لشروط قيام الشاعر النفسية والبيئية، فيبين تصوره لكيفية التكوين النفسي للشاعر وعناصره التي تحقق وجوده كمبدع، وتتلخص في الآتي:

١ـ المجتمع:

يقول عن علاقة الشاعر بالمجتمع، وأنه مصدر إثارته نتيجة تفاعله مع مجتمعه ومشكلاته ومحاولة حالها: «الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه ... إن الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفني ـ سواء كان إبداع قصيدة أم إبداع صورة أم كان غير ذلك، هي الكشف عما شهده الشاعر من نقص في بيئته وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه ويقرر أن الإبداع نشاط اجتماعي من بعض نواحيه ... من ذلك يتبين أن الخطوة الأولي في الكشف عن عبقرية الشاعر، وعن العبقرية بوجه عام، هي الكشف عن علاقة العبقري بمجتمعه.»[١]

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:١١٩ ـ١٢١.

٢ ـ مجتمع الشاعر ودعمه له:

يقوم مجتمع الشاعر بدور أساسي في دعم عبقرية الشاعر، فكل مجتمع يصنع شاعرَه. «قيام الشاعر العبقري رهن بقيام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه. فنحن نفترض أن الصراع الذي تتعرض له الشخصية، بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة، يمكن أن يكون منشأ العبقرية، كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون، أو منشأ أي ظاهرة تدل على سوء التكيف.»(١)

٣ ـ الإبداع والصراع:

نظر الباحثون إلى ما يثير انفعال الشاعر، وهو وقوعه تحت ضغط نفسي أو صراع ما بين مجتمعه أو نفسه، فكلها مثيرات تخرج الشاعر وخلاياه من حالة الثبات والاستقرار التي تؤدي إلى ركود انفعالاته وشعور بالتكرر والملل في كل ما يرى، فلا يجد ما يخرجه من هذا الثبات والاستقرار إلا ثورة تحدث داخله أو حوله تخلق صراعًا داخله، فينطلق ليعبر عنه وينفس عنه بقواه الشعر ليعبر عنه بهذا الشعر. «معظم الباحثين قد التفتوا إلى فكرة الصراع باعتباره علة العبقرية ... إن أحوال الفنانين تشير إلى حقيقة واقعية مؤداها أن الإبداع الفني ينشأ بوجود صراع لا يمكن حله حلًا مباشرًا ... ويمكن القول ببساطة إن الانفعالات تكون عند جذور من الإبداع الإستطيقي. وعلى هذا الأساس يجب تصحيح القول الشائع إن هذا الشخص كثير الانفعالات لأنه فنان، بأن يعدل إلى قولنا إنه فنان لأنه كثير الانفعالات، أو بعبارة أخرى لأن حياته زاخرة بضروب من الصراع لا يحسن التغلب عليها إلا في ميدان التعبير الفني. والواقع أن الإبداع بمعناه الدقيق يقوم على حياة ملؤها المشكلات تثير القلق والاضطراب» (٢)

إنه شاعر لذا هو شديد الحساسية نحو ما يثار حوله، فينفعل به ويعبر عنه.

٤ ـ الإبداع وإرادة الشاعر:

هل الشاعر ينطلق في إبداعه الشعري من إرادة داخله تدفعه إلى ذلك، أم هي عملية تلقائية؟ هذا الأمر اختلف فيه علماء النفس، ولعلماء الأعصاب تفسير آخر لما يحدث داخل الشاعر لحظة إبداعه. يقول د. سويف عارضًا خلاف علماء النفس في

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:١٢٦.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:١٢٦.

تأويل لعملية الإبداعية ويسأل عن حال الفنان أثناء ممارسته لعملية الإبداع. هل تلقائية أم إرادية؟ ... «إن عملية الإبداع الفني عملية معقدة غير متجانسة ... فهي تعني مثلًا أنه لا القائلون بالتلقائية ولا القائلون بالإرادية قد أصابوا، لأننا هنا بصدد نشاط غير متجانس ... الشاعر إذ يبدع القصيدة يمر بلحظات تلقٍّ أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر لبذل الجُهد، ثم يمر بلحظات أخرى ملؤها المقاومة والتنقيب. وقد تنبه دى لاكروا إلى هذا الاختلاف بين لحظات الإبداع، فقال: إن للإلهام وجود ولكنه لا يكفي لتفسير الإبداع، وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها، وبهذا المعنى قال هيجل: (إن العمل الفني يؤلف بين عناصر عقلية وعناصر حسية ومن ثم فإن الفنان يستعين بعقل إيجابي نشط وحساسية حية وعميقة ... يعجز الفنان عن السيطرة على موضوعه الذي يريد أن يضمنه هذا العمل، يقول لامب إن الشاعر يحلم ولكن في يقظة.»[١]

«إن هؤلاء الباحثين كانوا أصدق وأدق شهادة من أولئك الذين تنبهوا لجانب واحد من جوانب العملية، فاعتبروها إلهامًا أو انطلاقًا خاصًا، كما كانوا أصدق وأدق شهادة من إدجار ألان بو الذي يحاول أن يدخل في روعنا أن العملية موجهة من الألف إلى الياء، توجيهًا مشعور به، يحسب الشاعر فيه حساب كل صغيرة وكبيرة ويرتب لخطواته التالية، فيقرر منذ البداية أنه سوف يكتب مائة بيت مثلًا، ويقرر أنه يريد أن يكتبها أبياتًا حزينة، ويريد أن يشيع الحزن في نفس قارئه، ثم يفكر في القافية التي من شأنها أن تثير الحزن أكثر من غيرها، فيعثر عليها، ثم يعود يفكر في أشد الصور اقترابًا من الحزن وهكذا. هذا الرأي من بو يبدو عليه التعسف الشديد ومحاولة الإقناع بفكرة معينة عارية من شهادة التجربة ... إننا لا نستطيع الأخذ به لأنه مخالف لكل الاستخبارات التي أجرينها على الشعراء، ولما ورد في وثائق بعضهم، ومخالف كذلك لموقف بو نفسه، فقد حسب حساب مائة بيت وإذا به يقدم لنا مائة وأربعة عشر بيتًا.»[٢]

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ١٨٧ ـ ١٨٨.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ١٨٨.

الباب الرابع

الصورة الذهنية والإبداع الأدبي



١ـ دراسة جيرالد هوتر حول الصور الذهنية:

تعد الصورة الذهنية من العناصر الأساسية لصنع الإبداع الأدبي، وهي ترتبط بشكل أساسي ببحوث علم الأعصاب، مما كشفت عنه النقاب من دورها في صنع الإبداع الأدبي، وقد أولاها علماء الأعصاب عناية خاصة في بحوثهم، فقدم عالم المخ جيرالد دراسة جادة سنجعلها منطلقنا لفهم الصورة الذهنية وخلفيتها العصبية، فنسأل في البداية: هل هناك صورة ذهنية تتكون في أدمغة البشر؟ وما علاقتها بعملية الإبداع الأدبي؟ لقد أدرك هذا جيرالد وأجاب عن أسئلتنا، فأخرج كتابه (سلطة الصورة الذهنية، كيف تغير الرؤى العقل والإنسان والعالم) الذي أثبت فيه بالدليل العلمي المادي وجود شيء يصنع داخل أمخاخنا قبل ميلادنا اسمه الصورة الذهنية، بل إنه أثبت أنه مرتبط بجيناتنا الوراثية، فبين كيف تتكون تلك الصور الذهنية بأدمغتنا؟ وكيف تنمو وتسيطر وتهيمن علينا بعد ذلك؟ كيف تغير رؤيتنا للأشياء وللعالم؟ وكيف تظهر سلطتها وهيمنتها على الأديب وإبداعه بصورة تلقائية وبلا إرادة منه، فقدَّم أدلة مادية مقنعة على قوله بآلته الحديثة التصوير (بالرنين المغناطيسي والبث البزوتروني)، فصور المخ ومراكزه أثناء عملية الإبداع الأدبي، وما يحدث في دماغه لحظة الإبداع، وبين عمل الصورة الذهنية وكيفية استدعائها من ذاكرته ليصنع منها صوره الجديدة. إن دراسة جيرالد تبين كيف تتكون الفكرة في دماغ المبدع وتنمو؟ وما الذي يتحكم في صنعها لتصبح عملًا أدبيًا مبهرًا.

لقد عيشنا مع جيرالد وكتابه الذي عرض فيه باستفاضة قضية الصورة الذهنية في الدماغ وسيطرتها على حياتنا، وعرضنا لكتابه نظرًا لأنه يمثل أحدث الآراء العلمية في مجال علم الأعصاب في مجال تفسير عملية الإبداع من أساسها، ودراسته للصورة الذهنية وصنعها بالدماغ، فهذا العالم لم يكتف بعرض الصورة الذهنية في حياة الفرد؛ بل تتبع وجودها في جيناته الوراثية، وحياته داخل رحم أمه، لقد تتبع حياة الصورة الذهنية التي تعد أطول من حياة الفرد نفسه، فهي تنتقل إليه من أسلافه من جيناتهم الوراثية، فتكتب تاريخ وجودها في حياته قبل تاريخ ميلاده هو، وذلك بدخولها إلى عالمه في الرحم أي قبل ميلاده، فتدون بذاكرته صورًا ذهنية كسجل لما يحدث له في الرحم وما يصله من عالمه الخارجي من أحداث ويتسمر في التدوين حتى مماته، إنها أطول عمرًا منه.

٢ ـ الصورة الذهنية وصناعة الإبداع:

أساس صناعة الإبداع وجود صور ذهنية كثيرة بذاكرة الأديب، ينسج على منوالها كل جديد يبدعه. لذا كان للصور الذهنية مكانة كبيرة لدى علماء النفس وعلماء الأعصاب، بل منحها علماء الأعصاب عناية خاصة لما رأوه (بآلة التصوير) من دور كبير لها في عملية الإبداع وهيمنتها على تفكير الأديب لحظة الإبداع. فبحثوا عنها في دماغ المبدع منذ كان جنينًا، وتتبعوا وجودها داخل دماغه ونموها على مدى حياته، وتأثيرها على مسيرة حياته، لذا جعلنا لها بابًا مستقلًا نظرًا لدورها الفعّال في حياة الأديب، فهي تمكننا فهم كل كلمة في أدبه والخلفية التي صنعتها فيه من خلال صوره الذهنية التي تعد سجل حياته كلها، فهو لا ينفك عنها أبدًا. لذا يمكن القول: إن الأديب مجموعة من الصور الذهنية المخزنة وكامنة بذاكرته، ثم تبدو على السطح في شكل عمل أدبي ينطق به لسانه؛ فكل صورة في أدبه انعكاس لصورة ذهنية مدونة بدماغه، جمعها طوال حياته، تشمل كل صور ذهنية ما مر بها أو مشكلة عاشها في حياته، من لحظات سعادة وفرح أو كرب وحزن، فلها صورة ذهنية مدونة بدماغه، فلا غرابة لو توسعنا في دراستها والحديث عنها، لأنها تفسر سبب إلحاح هذا الأديب على هذه الصورة ذاتها ويكررها بأدبه لأن لها سلطة وهيمنة بذاكرته.

مثال:إذا نظرنا إلى أدب عبد الرحمن الشرقاوي؛ فنجد أنه أفضل من صور الريف المصري، لأنه عاش طفولته فيه، ففي ذاكرته آلاف من الصور الذهنية عن الريف المصري، فهي تهيمن وتسيطر على صوره الذهنية الجديدة التي يبدعها، فنجد الشخوص تتكرر في كل قصة تعرض للريف، وإن تغير اسمها. فإذا انتقلنا إلى أديب آخر(نجيب محفوظ) سنجد أنه أفضل من صور الحارة المصرية، وذلك لأنه عاش ونشأ فيها، فذاكرته مليئة بالصور الذهنية عن الحارة المصرية؛ فهي تمثل الخلفية الذهنية لإبداعه، فصور كل من الأديبين بيئته التي نشأ فيها وعاش طفولته بها، فهي حاضرة في ذهنه باستمرار، بل إن للصورة الذهنية سلطة وهيمنة لا يستطيع الانفكاك منها، فلو نظرنا إلى هذين الأديبين عندما يصورا بيئة أخرى غير بيئتهما فإن القارئ يشعر أن الأديب يعيش في غربة مع أبطال قصته، كأنهم أفراد مستهجنين بالنسبة له، فهو يتحدث عن أفراد لا يحسهم ولا يعرفهم غرباء عنه، نظرًا لعدم وجود صور ذهنية لهم بذاكرته.

الصورة الذهنية مندسة في حياة الفرد أديبًا كان أم إنسانًا عاديًا، هـذا الأمـر يجعلنـا نتابع حكاية الصورة الذهنية مع هوتر على الرغم من طولها، بعناية شديدة لبيان تأثيرها على الأديب وإبداعه.يبدأ تفاعل المخ مع الأدب من مرحلة ما قبل الولادة، وذلك من خلال عملية تكوين الصور الذهنية في دماغ الأديب، فيبدأ بالتفاعل مع مجتمعه وبيئته بعد تكوين الصفيحة العصبية بدماغه مع الشهر السادس مـن حملـه، فتثـار بكـل مـا في عالمه الداخلي والخـارجي ويدونـه في شـكل صـور ذهنيـة، فـالجنين يحـس ويشـعر وينفعل ويتذوق ويشم وهو في الرحم، وتسجل هذا كله خلاياه العصبية في تشـابكاتها، فيخرج لعالمه الخارجي مذودًا بصور ذهنية عن عالمه الـذي لم يـره قـط، وكأنـه كـان يعيش فيه، والحقيقة أنه كان يعايشه من خـلال صـوره الذهنيـة التـي كونهـا عنـه، ثـم يستمر في تكوينها على مدى حياته مسجلًا خبراته الحياتية الجديدة كل يوم. لـذا، تعـد الصورة الذهنية سجل حياته من قبل ميلاده إلى مماته. فجاء تناولنا لها ضمن الفصول الآتية:

الفصل الأول: الصورة الذهنية والانطباع والأديب.

الفصل الثاني: مراحل نمو الصورة الذهنية في دماغ الإنسان والأديب.

الفصل الثالث: الصور الذهنية والإبداع الأدبي.

الفصل الرابع: الفضاء الإبداعي والفضاء الذهني والتخييل.



الفصل الأول

الصورة الذهنية والانطباع والأديب



نعرض لقضيتين مرتبطتين معاً بعملية الإبداع الأدبي، فهما الأساس الذي ينطلق منه الأديب في إبداعه، ولهما دور فعّال في صناعة الإبداع الأدبي، هما الصورة الذهنية والانطباع، ونقصد بالصورة الذهنية: الصور المدونة بذاكرة الفرد عند مجتمعه وتجاربه الذاتية، جمعها ودونها بذاكرته، مما مكنه من متابعة مسيرة حياته والتخطيط لها. أما الانطباع فهو ما يتركه الشيء من تأثير على نفس الفرد عندما يرى صورة أو حدثًا أو يشاهد شيئًا مفزعًا أو مفرحًا فيتأثر به، ويظل تأثره عالقًا بذاكرته؛ يستدعيه دائمًا في مواقف مماثلة، وهو ما يحدث للأديب، فهو يجمع في ذاكرته آلاف الصور الذهنية وانطباعه عنها، ثم ينطلق ليبدع أدبه، وزاده ذاكرته المليئة بصوره الذهنية وانطباعه عنها، فإذا قال شعرًا كانت صوره الذهنية حاضرة فيه ومسيطرة عليه، فتمده بأفكار وآراء وصور ذهنية تمثل مجموع خبراته الحياتية ومعارفه وما جمعه وحفظه من أشعار التي صبها في شعره. نحاول هنا بيان حقيقة الصورة الذهنية والانطباع، وكيف يتكونان في الدماغ؟ وما أثرهما على الأديب عند إبداعه؟ تلك أسئلة نحاول الإجابة عليها في ضوء علم الأعصاب الذي تكفل بتفسيرها، نعرض لها في قسمين: الصور الذهنية والانطباع.

القسم الأول: الصورة الذهنية

تنطلق عملية الإبداع الأدبي بكل ألوانه من دماغ المبدع، لذا وجب معرفة آلية صنع الإبداع الأدبي في دماغ الأديب، وبيان محفزاته وآليته العصبية كعملية إبداعية تصنعها الدماغ، وكيف تتم؟ ما مكونات دماغ الأديب عصبيًا لينتج عملًا إبداعيًا؟ كذا نشأته وبيئته ومجتمعه وتاريخه الأدبي الذي يظهر في أعماله؟ ودور الخيال في أعماله؟ إن عملية تكوين الأديب لا تتم مع بداية ظهور عمله الأدبي، بل تبدأ منذ أن كان برحم أمه، حيث بدأ بتكوين صوره الذهنية وسجل فيها كل ما في عالمه مما وصله وهو بالرحم مما يحيط به من أحداث، صنع لها صورًا ذهني٧تة، خزنها في

وصلاته العصبية وهو جنين، ثم تنمو لتكون خلفيته الأدبية فيما بعد، ليصبح كل ما جمعه بذاكرته من صور ذهنية محددًا لمسار حياته القادمة، مع اكتساب خبرة، وقدرة إبداعية أكبر.

احتفى علم الأعصاب بالصور الذهنية حفاوة شديدة، وأولاها عناية كبيرة دراسة وتحليلًا، نظرًا لما لها من دور كبير في توجيه حياة الفرد العادي والأديب، مما يؤثر على تفاعله مع مجتمعه، يتم هذا كله بفضل صور ذهنية مخزنة في ذاكرته، جمعها على مدى حياته، فتظهر في سلوكه العادي وفي أدبه، ينقلها كخبرة للأجيال قادمة؛ كما نُقلت إليه من أجيال سابقة عبر جيناتهم الوراثية، لذا تعد الصورة الذهنية سرًا من أسرار بقاء الكائن الحي (إنسانًا كان أو حيوانًا) تمكنه من دفع الخطر عن نفسه وجلب المنفعة له، فلا يوجد كائن حي (ولو كان وحيد الخلية) بلا ذاكرة مليئة بصور ذهنية تحدد مسار حياته وتمكنه البقاء والعيش في بيئته، إنها سجل حياته وخزانتها المختفية بين خلاياه العصبية، وهي أيضًا تمثل الخلفية الأدبية للأديب يبدع على هدى منها.

قيمة الصور الذهنية للأديب:

إذا كنَّا نحيا، وسائر المخلوقات، بفضل ما لدينا من صور ذهنية، فما قيمة هذه الصور الذهنية بالنسبة للأديب المبدع؟ إن العمل الأدبي ينطلق من خلفية صنعتها بدماغه صورٌ ذهنية مخزنة به، يبدأ تكوينها منذ أن كان جنينًا، تُجمع وتُخزن في ذاكرته، ثم تصبح زاده ومعينه على الإبداع والابتكار والخلق. إنها معين لا يجف مختفيًا بدماغه، يقتبس منه أفكاره وصوره الأدبية ويصنع منها صوره الجديدة، لذا نتعمق في دراسة صوره الذهنية، ومعرفة مقدار ما يملكه كل أديب منها، ونتابع نشأتها من قبل ميلاده، ونموها على مدى حياته، وتفاعلها معًا بدماغه ومع صوره ذهنية جديدة كوِّنتها الأحداثُ اليومية وخبراته الحياتية، وسنتابع المسار العصبي لتلك الصور الذهنية في دماغه حتى تصبح أدبًا نقرأه.

أولًا: مصطلح الصورة الذهنية.

ما حقيقة الصور الذهنية المتكونة في دماغ الأديب؟ هل لها سلطة عليه؟ إنها صور مدونة في ذهنه سلفًا تدفعه إلى إبداع كل جديد بتأثير منها وإثارة وتفاعل مع صور ذهنية جديدة، يعيشها الآن وتحيط به، مما يجعله يدخل في لحظة إبداع؛ كعامل

داخلي يثيرها عامل خارجي، تحفزه لتنتج صورة ذهنية جديـدة تتكـون بذهنـه، نتيجـة عملية إبداعية تحدث فيه، إنها نتاج ما يحدث داخله من عمليـة تفكيـر إبـداعي تطفـو على السطح في صورة عمل أدبي يضم صورًا ذهنية متعددة، إنها عمليـة تصـنع العمـل الأدبي فتبدعه وتخلق صورًا ذهنية جديدة.

عرف جيرالد الصورة الذهنية قائلًا: «استخدم المصطلح لوصـف كـل مـا يكمـن خلف الظواهر الخارجية المرئية والقابلة للقيـاس والحيـة والتـي توجـه ردود الفعـل والسلوكيات للكائن الحي وكل المسميات الأخرى التي تبدو من الوهلـة الأولى مثـل مسمى نموذج ومعلومة وبرنـامج وخـلاق والتـي تظهـر بالمراقبـة الأدق كمسـميات وجدانية أو مستهلكة في الاستخدام اللغوي لكثير من المبادئ الجزئية مثـل مصـطلح **(الصورة الذهنية)** في العلاج النفسي.»[1]

مصطلح الصورة الذهنيـة أكثـر قـدرة عـلى تفسـير ووصـف مـا يكمـن خلـف الظواهر التي تبدو من الكائن الحي وسلوكياته، فيصف ما يحدث داخل الـدماغ ومـا تصنعه ذاكرته، فيقوم المخ بصنع صور ذهنية للأشياء والأحداث والخبرات التي تمـر به بداية من المرحلة الجنينية مرورًا بمراحل نموه المختلفة، فهذه الصور الذهنية هـي صور ذهنية مخزنة في ذاكرة الفرد لكل الأشياء التي مرت بحياته دوَّنَها في شكل صـور ذهنية ثابتة؛ تمثل كل ما يملكه من خبرات ومعارف يستدعيها، لتعينه على مواجهة كل موقف آني أو أحداث تمر به فتكسبه خبرات جديدة، ويكون دور المخ هو تمكينه مـن أن يبدع من خلال عملية مزج بين هذه الصور القديمة والجديدة لينتج صـورًا ذهنيـة جديدة وفق آلية عصبية محددة، فلا يوجد إنسان على الأرض إلا ولديـه خزانـة مليئـة بصوره الذهنية التي تحدد مسار حياته والتي يعيش على هديٍ منها، ولا يوجد مبدع في أي فن من الفنون وعلم من العلوم إلا وينطلق عمله وإبداعه من صـور ذهنيـة قديمـة وحديثة.

ثانيًا: الصورة الذهنية وتفاعلها مع الحياة.

لابد من معرفة الدور الفعّال للصورة الذهنية في تسيير حياتنا التي لولاها ما كانـت حياتنا بهذا الشكل، فتفاعلنا مع الحياة يتم من خلال ما لدينا من صور ذهنيـة ورثناهـا

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٤.

ونقلت إلينا عبر جيناتنا الوراثية من أسلافنا وخزناها، ثم يظهر دورها في تحقيق تفاعلنا مع عالمنا، لقد عكفنا طوال حياتنا على تكوين رصيد كبير من الصور الذهنية المخزنة في ذاكرتنا ووظفناها في إدارة شؤون حياتنا، لذا يجب الاطلاع على حقيقة الصورة الذهنية، وبيان كيف أنها مندسة في حياتنا تشاركنا كل أمورنا في كل حين في حلنا وترحالنا، هذا الأمر يحدث للأديب بوصفه فردًا من أفراد المجتمع يشاركه كل صفاته وهموم، وكذا لكل فرد في المجتمع.

أ ـ الصورة الذهنية مندسة في حياة البشر:

في البداية نسأل: «كيف تتوغل هذه الصور المختلفة الموجودة برؤوسنا جميعًا إلى عالمنا الداخلي؟ وهل كوّنّاها نحن بأنفسنا أم غرسها الآخرون في عقولنا؟ ومن أو ما هو العامل الحاسم الذي يجعل شخصًا معينًا يكوّن صورة محددة عن ظواهر مرئية للعالم؟ وكيف تقيم الصورة الذهنية نفسها وعلاقاتها بالناس الآخرين، ومن هي الرؤي التي تملكها؟ وما الإمكانات التي تراها في تشكيل حياتها؟ لقد تلكأنا في الإجابة على كل تلك التساؤلات طويلًا وربما أطول مما ينبغي بلا داع، وسمحنا دون وعي بأن تدور صورنا الذهنية كتصورات غير مدركة في رؤوسنا وتحدد حياتنا وكيفية استخدام عقولنا وصياغتنا لعالم حياتنا. لذا حان الوقت لندرك ماهية تلك الصور الذهنية وكيف تنشأ ومن أين تأتي»[(١)]

إن الإجابة على هذه الأسئلة تجعلنا نخرج عن الإطار القديم في فهم كيفية تكوين الصور الأدبية الإبداعية في دماغ المبدع، وذلك بدراسة حقيقة وجود الصور الذهنية في حياتنا وسيطرتها عليها وعلى سلوك الفرد والجماعة، وما يمكن أن تصنعه في دماغ الأديب وأدبه. كيف تتفاعل الصور الذهنية في رؤوسنا فتدخل فيها، وتدون بها معارفنا منذ المرحلة الجنينية، وتترسخ فينا فيصبح لها سلطة وهيمنة علينا، كذا تفعل بالأديب؟ ليس على أنه يملك صورًا أدبية حفظها في دماغه كأديب قارئ ومطلع على أدب غيره فقط بل لأنه يحمل بذاكرته سجلًا كبيرًا من الصور الذهنية جمعها قبل ميلاده ليصبها بأدبه صورًا إبداعية جديدة.

إن عدم التفكير بجدية في الإجابة على هذه الأسئلة جعلنا نعتقد أنها صور غير

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٧.

مدركة تدور في أدمغتنا فقط، ولا وجود لها في واقعنا. وهذا غير صحيح. فالشاعر عندما ينظم قصيدته تدور في رأسه صورٌ ذهنيةٌ لأشياء وأحداث دونت سلفًا بذاكرته، يصنع منها صوره الأدبية، لقد ظننا أنها لا وجود لها، ورأينا أنها مجرد خيال صنعه الأديب بعقولنا، لكنه تصور خاطئ.

إن مشاركة علماء الأعصاب في تناول القضية غيَّر كثيرًا من مفاهيم راسخة برأسنا عن آلية صنع النص الأدبي، فتمكنَّا من رؤية مخ المبدع أثناء إبداعه ولحظة انفعاله وفي ومضته الإبداعية، فحددنا مناطق الدماغ التي تثار وتنشط في تلك اللحظة، وكيف تقوم خلاياه باستدعائها منها من بين صوره الذهنية السابقة، ليصنع منها إبداعه الأدبي وصوره الذهنية المبتكرة؟ وكيف ينظم منها أبياته؟ ليظهر عمل الذاكرة والشق الأيمن من مخه، فهو مركز الانفعال فيه، فنرى كيف ينفعل بهذا الحدث، فيلتقط من بين صوره الذهنية المخزنة بذاكرته سلفًا ما يصنع منه صوره الذهنية الجديدة. إنه لا يفكر في لحظة الإبداع فيما سيقول أو سيبدع، بل إنه ينظر إلى صور الذهنية تمر بخاطره قادمة من ذاكرته تتدافع عليه كشريط، فيلتقط منها صورًا ذهنية يصنع منها صوره الإبداعية الجديدة، تقوم بذلك خلاياه العصبية، فتعرضها عليه، فيلتقط منها ما يصور به انفعاله الآني، فيبني منه صورًا إبداعية جديدة.

لذا، نجد الأديب يقول عن نفسه في لحظة إبداعه: عندما أجلس لأبدع، أرى خيالات تمر بخاطري وكلمات وعبارات كشريط أحداث أحاول أن ألتقط منها ما يصور حالتي الراهنة منها، إنه ليس في حالة الإلهام أو الغياب عن الوعي أو الوحي، إنه يعيش حالة صراع بين خلايا مخه، وتفاعل صوره الذهنية القديمة وصوره التي يراها الآن وتثير انفعاله، فيحاول المزج بينها ليبدع صورة ذهنية تصور هذا الحدث الآني، وتنقل انفعاله للآخرين في نص أدبي إبداعي.

ليس هذا على مستوى الأديب فحسب، بل على مستوى كل إنسان عادي عندما يفكر في أمر ما يشغله، فإنه يرى أفكارًا تركض في دماغه، وأمام عينيه كخبرات سابقة (سعيدة، حزينة) تحدد سلوكه وتسيطر عليه لتجعله يسلك مسارًا معينًا، وذلك بعد استدعائها من تشابكاته العصبية وجمعها. لذا نجده يقول: دعني أرتب أفكاري. حقًا، لقد حان الوقت لندرك ماهية الصور الذهنية وكيف تنشأ؟ وما دورها في حياة الأديب والإنسان العادي؟ ودورها في صنع الإبداع الأدبي؟

ب ـ الحياة وتكوين الصور الذهنية:

كيف تتوغل الصورة الذهنية في حياتنا؟ إن الحياة بما فيها من حركة دائمة مستمرة تنتج في أذهاننا في كل لحظة صورًا ذهنية جديدة، إنها خبرات تضاف إلى حصيلة معارفنا الحياتية، «فالحياة في حد ذاتها عملية مليئة بالمعرفة، فالمعرفة المكتسبة عبر طريق نشوء وارتقاء الكائن الحي ترسخت في شكل صورة ذهنية على مستويات مختلفة، ثم نقلت إلى الأجيال اللاحقة. الحياة إذن عملية منتجة للصور الذهنية على الدوام.»[١]

كيف تنشأ الصور الذهنية في دماغ الفرد، ومن ثم في دماغ الأديب؟ يعيش الفرد بين بنيتين تشكلان حياته: بنية داخلية هي كل ما يحدث داخل جسده من عمليات تفكير وكلام صامت يحدث داخله، وبنية خارجية تمثل كل ما في عالمه من أحداث وأشياء تنقله حواسه إلى دماغه، «فتنشأ البنية الداخلية والخارجية المميزة لكل كائن حي عن طريق ارتباط أجزائه بعضها بعضًا بطريقة محددة؛ بحيث تتكون وتبقى هذه البنية الداخلية من العلاقات المتميزة لكل كائن حي بواسطة نماذج معينة ثم تنتقل هذه النماذج أو الصور الذهنية على مستوى الخلايا في شكل تتابعات محددة من الحمض النووي الريبي وعلى مستوى العضو في شكل شروط مرجعية متحكمة في التعبير عن هذه التتابعات من الحمض النووي، ويتم ذلك على مستوى المخ من خلال خبرات فردية وعلى مستوى الجماعات البشرية من خلال قواعد تقرها الجماعة وتتوارثها الأجيال فضلًا عن تصورات وشعائر»[٢]

إنها عملية عصبية كيميائية تنتج الصور الذهنية وتدونها في خلايا المخ في شكل نماذج معينة ثم تنتقل من خلال الحمض النووي الريبي، فكل خبرات الفرد تدون في مخه بواسطة تلك العملية الفردية والجماعية، تتوارثها عبر الأجيال مع الشعائر المتوارثة في هذه الجماعة. إنها سجل لكل معارف هذا الفرد، كذا الأديب في ذاكرته سجل لكل ما مر في حياته من خبرة اكتسبها.

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٣٣.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٣٣.

ج ـ تطور أشكال الحياة بفعل الصور الذهنية:

«يتعين أن يكون تطور أشكال الحياة على الأرض تعبيرًا عن التعقيد المتزايد للصور الذهنية التي أفرزت هذه الأشكال، أي أن نشوء الكائن الحي وارتقائه يُعد بمثابة قاطرة الدفع التي تتمثل في التغيرات الطارئة على العالم بمساعدة صوره الذهنية عن أشكال الحياة الموجودة بالفعل، كما أن لها اتجاهًا محددًا والذي يمتد من الصور البسيطة إلى أكثر الصور تعقيدًا دومًا، ومن إرشادات سلوكية مجردة إلى البقاء على قيد الحياة ورؤى عن تكوين فردي وجمعي للعالم. ولم تثبت هذه الصور الجمعية الناشئة مؤخرًا صلاحيتها في توجيه صور التصور الداخلية المتحكمة في السلوك في عقول أفراد الجماعة المعينة والتأثير عليها فحسب بل أصبح في الإمكان بمساعدة صور ناشئة عن العالم والبشر في دائرة ثقافة محددة تغيير صور الحمض النووي الريبي الداخلية الأساسية في بناء العضو عن قصد والتلاعب به حسب الرغبة ... وغيرت التصورات والأهداف والرؤى التي طورها البشر والحيل المستخدمة لتفعيلها والحلول العملية عالم الحياة الحالي للكائنات الحية الأخرى تقريبًا في القرون الأخيرة تغييرًا جذريًا »[1]

«لم ينجح الإنسان بواسطة صوره الذهنية وتصوراته وأفكاره في تغيير الصور الداخلية المتطورة والمستخدمة والمنتشرة في أشكال الحياة الأخرى فحسب، بل غيَّر أيضًا من الصور الذهنية المتحكمة في تطوره بمدى أقوى دائمًا ... صبغ الكبار حياة الصغار الذين كبروا داخل عالمهم بطبائعهم وعملوا على انتقال صورهم الذهنية من جيل لآخر. وتمكن كل البشر الناجحين بشده بتصوراتهم واستراتيجياتهم منذ تطور الوسائط المناسبة المتمثلة في كتب ومجلات وإذاعة وتلفاز وانترنت في نشر صورهم الذهنية وترسيخها في عقول عدد متزايد من البشر.

«يضاف الآن لتلك الإمكانات المتنوعة لحث وانتقال ونشر الصور الذهنية المترسخة من مستوى مخ الفرد إلى الوعي الجمعي شيء آخر ألا وهو التغيير المقصود في الصور الداخلية المترسخة في البنى الجينية، أي عدم إحداث تغيير في صور الكائنات الأخرى بل في الصور الخاصة»[2]

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٣٤ ـ ٣٥.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٣٥ ـ ٣٦.

«تمكن الإنسان عن طريق التلاعب المقصود بالعوامل الوراثية البشرية على نحو نظري على الأقل من تغيير صوره الذهنية المتحكمة في تركيبه طبقًا لتصوراته. وبذلك أوجد الإنسان إمكانية جديدة لم تكن لها وجود من قبل في إحداث تغيير مقصود لعالم الصور الذهنية المتطور والمستخدم والمنقول على مستوى الجينوم الخاص به. وليست تصورات الفرد هي المتحكمة في كيفية وسبب استخدامه لهذه الإمكانات. ولا تتعلق الصور الذهنية أساسًا بفرضيات ناشئة في شكل نماذج داخلية لأشكال حياة محددة عن خلق العالم والإمكانات المتاحة في هذا العالم للسيطرة على الحياة بل أصبحت الصور المتولدة من أكثر أشكال الحياة تطورًا بمثابة آلات حاكمة في تشكيل العالم والذات.»[1]

ثالثًا: الصور الذهنية سر الإبقاء على الحياة.

أ ـ الصور الذهنية تمكن الكائن الحي من الحفاظ على حياته:

هل الصورة الذهنية موجودة في حياة البشر فحسب؟ وما دورها في الحفاظ على حياة البشر وغير البشر؟ إن الصور الذهنية مدونة في مخ البشر وغيرهم، وذلك نتيجة ترابطات عصبية تدون في خلايا المخ في شكل نماذج ناتجة عن رود أفعال هذه المخلوقات تجاه أحداث مرت بهم، «هذه النماذج من ردود الأفعال قديمة للغاية ونجدها في كل الحيوانات في شكل قوي قل أو كثر وتتشكل كل نماذج الترابط العصبي الخاضعة لها في كل الثدييات على نحو مطابق للغاية وتحت برمجيات جينية سابقة. وينطبق ذلك أيضًا على كل النماذج الداخلية التي يؤدي تنشيطها لهذه الردود من الفعل الطارئة عند رؤية ثعبان مثلًا وحدث ظلمة مفاجئة أو في حالة الإضاءة الشديدة أو الوحدة أو النظر من ارتفاع شاهق. لكن من الممكن أن تضعف وتتحول هذه النماذج من التشابكات العصبية الموجودة بالفعل من زمن الولادة والمنبعثة بسبب رد فعل طارئ ناجم عن خبرات لاحقة (مثل ردود فعل الأشخاص المعنيين) أو تزداد حدوثها وقوتها (حتى تصل إلى نماذج ردود فعل مصابة بالرهاب المرضي).»[2]

هذه النماذج من ردود الأفعال لدى الإنسان والحيوان نتيجة لخبرات سيئة أو

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٣٦.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٢٢ ـ ٢٣.

سعيدة مخزنة في خلاياهم العصبية في شكل ترابط عصبية تم تدوينها في جيناتهم الوراثية مما يمكنهم من البقاء، فرد الفعل الحادث عند رؤية شيء مخيف أو الدخول في مكان مظلم جاء من خبر سيئة حدثت لنا في هذا الموقف وفي تلك الأماكن، نستدعيها بصورة آلية تجعلنا نبتعد عن هذا المكان والخروج منه، هذا ما يحدث للحيوانات جميعها، مما يجعلها تندفع بعيدًا هذا المكان ونتيجة خبرة مدونة في جيناتهم في شكل صور ذهنية. ونظرًا لتوغل الصورة الذهنية في حياة كل المخلوقات لهذا «كلما أصبحت قنوات الإدراك التي تمد المخ بمعلوماته عن العالم الخارجي مكتملة وكافية أكثر، كلما أصبحت الصورة الذهنية التي تنشأ عن العالم الخارجي داخل المخ أكثر صدقًا. وكلما تم استقبال تلك الصور الذهنية بدقة أكثر ووصلت إلى الوعي كلما أمكن ازدياد بُعد النظر في البحث عن حلول للتهديدات قبل وصولها للكائن الحي»[1] هذه آلية عمل الصورة الذهنية وما تملكه وتجمعه من خبرة تمكن الكائن الحي من الحفاظ على نفسه وحياته.

ب ـ كيف تحافظ الصور الذهنية على حياة المخلوق:

تبدأ عملية الحفاظ على الفرد بعمل الخلية العصبية الذي يبدأ قُبيل ميلاده وذلك بتدوين صوره الذهنية التي يمر بها، فهي تمثل خبرات مخزنة في الدماغ، فهي تفاعل مع الأحداث التي يمر بها الفرد، فتحفظه من الوقوع فيها مرة أخرى، ثم تصبح خبرة متوارثة تمكنه من الحفاظ على بقائه. لذا «لا يختلف ما تفعله الخلية الواحدة في الأساس عما يفعله الإنسان أو الجماعة عندما يتعرض النظام الداخلي واستمرارية ما ثَبُت أنه شكل حياة مناسب حتى الآن في حالة حدوث الخطر، حيث يتم استدعاء الصور المحفوظة والموجودة بالداخل والمستخدمة كنماذج رد فعل متحكمة في السلوك وتصورات مخزنة في الذاكرة أو رؤى ترسم ملامح المستقبل لتفادي الخطر المحدق، ولا يمكن أن توجد حياة دون اللجوء لمثل هذه الصور الذهنية، فإذا توقف الكائن الحي عن إنتاج صور ذهنية خاصة قادرة على الإبقاء على بنيته ونظامه الموجود سيصبح الموت هو مصيره، لذا يتعين على كل كائن حي أن يواصل استكمال صوره الذهنية الداخلية وتنظيمها من جديد ومواصلة تطويرها بمجرد تغير الظروف الخارجية والداخلية التي نشأت وتطورت وتحسنت كل الصور الذهنية بفعل تأثيرها.

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٥٠.

ويتعين أن يكون تطور أشكال الحياة على الأرض تعبيرًا عن التعقيد المتزايد للصور الذهنية التي أفرزت هذا الأشكال، أي أن نشوء الكائن الحي وارتقائه يُعد بمثابة قاطرة الدفع التي تتمثل في التغييرات الطارئة على العالم بمساعدة صوره الذهنية عن أشكال الحياة الموجودة بالفعل، كما أن لها اتجاهًا محددًا والذي يمتد من الصور البسيطة إلى أكثر الصور الذهنية تعقيدًا دومًا، ومن إرشادات سلوكية مجردة إلى البقاء على قيد الحياة ورؤى عن تكوين فردي وجمعي للعالم»[(١)]

ج ـ أثر اضطراب الحياة على إنتاج الصور الذهنية:

تُعِين الصورُ الذهنية البشرَ على مواجهة الاضطرابات التي يتعرضون لها، فتمدهم بحلول لمواجهتها من خلال صور ذهنية سابقة هي نتائج خبرات سابقة، تمدهم بهذه الحلول، مما يحدث توازنًا في العلاقات الداخلية لهم. لذا «تعد بنية العلاقات الداخلية المتكونة والمصانة بمساعدة هذه الصور الذهنية لكل كائن حي على حدة بمثابة بنية مذبذبة على نحو أقل أو أكثر، كما يعد كل تغير يطرأ على الظروف الخارجية الحاكمة التي تؤدي إلى تغيير النظام الداخلي وبنية العلاقات الداخلية للكائن الحي بمثابة الاضطراب الذي يتم الاستجابة له عن طريق اللجوء إلى نموذج سلوك مناسب وموجود مسبقًا للقضاء على هذا الاضطراب»[(٢)]

الصور الذهنية المدونة مسبقًا بدماغ الفرد نتيجة خبرات السابقة، تقوم بتقديم حلول لما يواجه من مشكلات، فتعين الفرد على مواجهة اضطراب حياته التي تعرض له فجأة، فيبتكر حلًا آنيًا. وهو ما يحدث للأديب عندما ينفعل بموقف آني فيلجأ لذاكرته فتمده بصور من خبرته سابقة.

د ـ أثر فقدان الرؤية الذهنية على البشر.

بعد تكوين الصورة الذهنية في دماغ المبدع فإنها تتعرض **لفقدان الرؤية الذهنية،** فعلى الرغم من أن «البشرية تمكنت منذ الخروج من العصر الوسيط وخلال أجيال قليلة في جميع أرجاء الأرض ... من إنارة تلك الظلمة لدرجة أن الصور المشكلة لعالمنا الخارجي أضحت أكثر وضوحًا. لكننا لم ندرك الأمر جيدًا كما كان في السابق

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٣٣ ـ ٣٤.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٣٣.

في العالم الآخر ألا وهو عالم صورنا الذهنية، حتى أن الأمر كما لو أنه كلما ازداد وضوح العالم الخارجي ازداد غموضه»[1] إنها سيطرة صور ذهنية قديمة ما زالت تسيطر على صورنا الذهنية الجديدة.

إننا نملك بأدمغتنا صورًا للأشياء؛ فهل تظل ثابتة في الدماغ؟ وماذا لو فقدناها؟ وكيف نفقدها؟ إن «من تعثر طويلًا في الظلمة الحالكة لا يقلب كل شيء ممكن فحسب، بل يفقد الشجاعة بسهولة في إيجاد طريقه ذات يوم، إذا أغلق **عينه الذهنية** مستسلمًا ذات مرة لن يصبح في وسعه معرفة ما إذا كانت الأمور قد ازدادت إشراقًا أم لا، يطلق علماء النفس على هذه الظاهرة اسم **(ظواهر فقدان الرؤية الذهنية)**. لقد جمع علماء المخ والأعصاب في السنوات الأخيرة مجموعة كبيرة من الأمثلة التي تثبت أن كل **الوصلات والشبكات العصبية** في مخ الإنسان التي لم تستخدم لفترة طويلة أو نادرة الاستخدام **تضمر** تدريجيًّا»[2]

إنه رأي دقيق يصف اضمحلال الرؤية الذهنية القديمة وصورها الكامنة بالدماغ وانطباعاتها لعدم استخدامها، إنه فقدان للصور الذهنية نتيجة تكسر الوصلات العصبية المدون بها الصور الذهنية القديمة، نتيجة لبناء صور ذهنية جديدة في وصلات جديدة بالدماغ، يدون عليها الفرد العادي والمبدع صوره الجديدة، وهو ما يؤدي إلى نسيان كل قديم وظهور الجديد مكان القديم.

لكن هل يفقدها تمامًا؟ وهل تمحى من ذاكرته؟ الأديب وحده أكثر الناس قدرة على الإجابة، ذلك أننا نظن أن الأديب فقد صوره الذهنية التي مضى عليها أعوام منذ الطفولة، ولكنه يفاجئنا بها تظهر في أدبه، مما يعنى أن فقدان الصور الذهنية غير حقيقية، وأن ما يحدث هو حضور لصوره الذهنية القديمة كنا نظن أنها قد محيت، فتأتي مواقف وأحدث ينفعل بها الأديب فتظهر في أدبه ويستدعيها من ذاكرته كأنها تحدث الآن.

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٠.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٠.

هـ ـ موانع صنع الصور الذهنية في دماغ المبدع:

هل توجد موانع تمنع صنع الصورة الذهنية في دماغ الفرد؟ يحدث هذا إذا لم يكن هناك ما يحول دون تصور الصخرة على أنها عملاق. «فإذا لم يطرأ متغير يحول الإنسان دون تكوين هذه الصورة الذهنية ويرتبط بها فمن الممكن التعرف على الصخرة بوصفها عملاقًا، ومن ثم يصبح التصور في سيرورة الإنسان عن العملاق قادرة على استدعاء صور ذكريات أخرى ترتبط بصورة العملاق ارتباطًا وثيقًا بوصفها نماذج تشابك عصبي مميزة وناشئة مسبقًا في المخ، لذا يسهل تنشيطها على نحو مقابل. وتتسع صورة العملاق لتشمل صورًا أخرى سبق تخزينها في المخ كتقارير وحكايات عن العمالقة ومواجهة الناس بهم في شكل نماذج تشابك عصبي محددة، ومن الممكن أن تصبح هذه الصورة الذهنية نفسها قالبًا لأفعال وسلوكيات خاصة. هذا ويتماهى أحيانًا الحد الفاصل بين التصور والحقيقة بهذه الطريقة وتصبح الصور الذهنية نشطة لدرجة أن تشرع في تحديد الفكر والشعور وفعل الشخص المعني...

«ويمكن أن تصبح الصور الانطباعية الذهنية مفعمة بالحيوية وتوسع أفق الإنسان وتدعمه، لكن قد تؤدي صور أخرى وانطباعات يتم استدعاؤها من خلال إدراك مشابه لظاهرة محددة في ذهن أشخاص آخرين أو لدى الشخص في سياق آخر إلى تضييق أفق البشر وإصابتهم بالفزع والقلق والضعف.»[1]

على الرغم مما تعطيه الصورة الذهنية وانطباعاتها للمبدع من طاقة خلاقة تدفعه إلى آفاق واسعة من الإبداع، فقد ترد على خياله في لحظة الإبداع من ذاكرته صورٌ ذهنيةٌ مخفية في ذاكرته تدفعه إلى الخوف والإحباط كالصور الذهنية لعمليات فشل سابقة راسخة في ذهنه، أو رؤية أشخاص محبطين له، هنا تتحول الصورة الذهنية إلى طاقة سالبة تهدد إبداعه كله. هذا القول يعني عدم محو أو فقد الصور الذهنية القديمة، وقدرتها على أن تطفو على السطح فتكدر صفو المبدع وتجعله يألم فلا يري الصورة الذهنية الجديدة في فضائه الإبداعي بوضوح، وهذا ما يحدث للأديب في لحظة إبداعه أن تلقي عليه ذاكرته صورة ذهنية قديمة مؤلمة، تجعله لا يفكر في الموقف الآني والصورة التي يزمع أن يبدعها. وهذا يحدث لنا عندما نكون في لحظة فرح فنتذكر شيئًا مؤلمًا، فننسى هذا الفرح ونغوص في أحزاننا القديمة من جديد.

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦.

القسم الثاني: الانطباع

أولًا: الصور الذهنية والانطباع.

ما الانطباع؟ هل يختلف عن الصورة الذهنية؟ إنه تصور تكوّن داخل المخ نتيجة رؤية شيء أو التفكير فيه، فيكوّن بداخلنا انطباعًا وتصورًا عنه، فيصبح الانطباع صورة جديدة متكونة في الدماغ عن الشيء الذي تمكننا من فهمه والتفاعل معه، وحل لمشكلة متصلة به مما تشغلنا الآن. إنه يمثل ويصور رد فعلنا تجاه هذا الشيء أو القضية، لذا سُمِي انطباعًا لأنه في حقيقته صورة لما يطبعه هذا الأمر أو الشيء في أدمغتنا من تصور وتخييل وفهم له، إنه مرحلة تالية لرؤية الصورة الذهنية الآنية، والتي تترك انطباعًا ما علينا.

ثانيًا: أنواع الانطباع.

ما أنواع الانطباع الذي يتكون فينا؟ كل شيء نراه أو يمر بخاطرنا يكوّن انطباعًا لدينا عنه من أشياء مرئية أو مشمومه أو متخيلة، تنقلها لمداركنا إلى مخنا مع انطباع شخصي خاص بكل فرد عندما يدركها، «تقدم ومضة الوصلات العصبية كصورة ذهنية الشيء المدرك الجديد حيث يتكون **انطباع مرئي** ذهنيًا من الشيء المرئي بالفعل والواصل حديثًا، ويتكون **انطباع سمعي** ذهني من الشيء المسموع فضلًا عن تكوين **انطباع حسي** من الشيء الملموس **وانطباع عن الرائحة** من الشيء الذي نشتمه. وإذا كان أحد هذه النماذج المميزة قوي بالدرجة الكافية كي يمتد إلى مثل هذه المجالات الدماغية والمسؤولة عن تقييم حالات الإثارة المنتجة في المخ يتم توجيه انتباه الشخص المعني إلى الصورة الذهنية الناشئة في المساحات المترابطة ويحدث إدراك واع لذلك الأمر.»[(١)]

هذه الانطباعات صنعت تصورنا الذهني لأشياء عالمنا، صنعت في المخ كالتالي:

إثارة عصبية + صورة ذهنية سابقة > المخ > إنتاج انطباع للشيء.

هذه آلية تكوين الانطباع في المخ لكل شيء بحياتنا فتصل للمخ عبر حواسنا.

ثالثًا: الانطباع والصورة الذهنية في المخ.

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٧.

أ ـ كيف يتكون الانطباع في المخ؟ (تفاعله مع الانطباع وصور ذهنية).

يُحْدث الانطباع إثارة بدماغ الفرد لشيء ما، فينفعل به ويتفاعل معه، فيكوّن صورة ذهنية في دماغه عنه سميناها انطباعًا، لذا «يجب أن يكون الانطباع الحسي إما غير متوقع وحاسمًا أو جديدًا من نوعه مثل الإمساك بسطح الموقد الساخن أو القبلة الأولى أو يجب أن يتواجد المخ في حالة منفتحة للغاية لاستقبال أحداث ومدخلات جديدة في حالة توقع تتسم بالتفاؤل مثل بداية أول رحلة منطاد الهواء أو القيام برحلة لطالما تمناها الشخص طويلًا.»[1]

إن الانطباع عن السطوح الساخنة جاء نتيجة خبرة كوّناها المخ عنها، فالإمساك بسطح ساخن وما ينتج عنه من ألم؛ يُنتج خبرةً تكوّن في مخ الفرد انطباعًا عن كل سطح ساخن تجعله لا يمسك به مرة أخرى. هذا الانطباع يصبح خبرة مكتسبة ومدونة في دماغ هذا الفرد على مدى حياته، مما يجعله (كانطباع حسي) يكون رؤية خاصة أو انطباعًا خاصًا لدى الفرد تجاه الأشياء التي يدركها بحواسه المختلفة السار منها والضار.

يظهر الانطباع بصورة كبيرة لدى الأديب المبدع فيخلق نتيجة انطباعه عن الشيء ورؤيته صوره الذهنية الجديدة التي يصبها في أدبه أو اختراعه. «فهذه الأحداث الصادمة أو الباعثة على السعادة لا تحدث في روتين الحياة اليومية المعتاد للمخ إلا فيما ندر، كما ترتبط الصور الذهنية الناشئة في مثل هذه المواقف المشحونة عاطفيًا في شكل نماذج تنشيط محددة في المجالات التعاونية للمخ مع نماذج التنشيط المختصة بتنظيم وظائف الجسم في مجالات المخ تحت القشرة المخية والجوفية، لذا فهي معقدة للغاية ومستقرة على الدوام ومترسخة جذريًا من خلال عمليات التواصيل والمسارات إنها صور لا تبتعد أبدًا عن الحاسة لأنها تمر إلى القلب وتدق بقوة في المعدة.»[2] يمكن تصور نشأة الانطباع كالتالي:

موقف عاطفي (نموذج تنشيط) + نماذج تنشيط تنظم وظائف الجسم> القشرة المخية> انطباع عن هذا الموقف العاطفي.

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٧ ـ ١٨.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٨.

يظهر الانطباع الحسي في جو مليء بالعاطفة والانفعال كنماذج تنشيط محددة، مثل النموذج الذي ينشط مع انفعال السعادة أو الحزن، فيكون انطباع السعادة أو الحزن عند إدراك هذا الشيء مما ينشط هذا الانفعال. يتم هذا في المخ بتعاون بين نماذج مختصة بتنظيم وظائف الجسم الذي ينطلق ليعبر عن هذا النشاط والانفعال، كرد فعل لهذا الانفعال والانطباع الذي نتج عنه، فيعبر عنه الفرد بحركة جسدية مثل الرقص أو الصراخ، يتم هذا من خلال تنظيم لهذا الحدث في منطقة تحت القشرة المخية والجوفية، هذه العملية ثابتة مستقرة وراسخة في مخ الفرد نتيجة تكوينها من خبرات سابقة على مدى حياة الفرد لتحقق له عملية التواصل مع الأشياء، وقد ارتبط الانطباع بالحاسة التي تنقلها إلى المخ، ثم تمر إلى القلب الذي يشعر بخفقان ودقات شديدة مع هذا الانفعال، كذا تدق المعدة في هذه اللحظة كرد فعل لهذا الانفعال. وهو ما يحدث بالفعل للشاعر المرهف الحس عندما يدرك شيئًا يثير مشاعره فينفعل به، فيشعر باضطراب يحدث في أعضاء جسده.

ب ـ الانطباع وتكوين الصور الذهنية في الشبكة العصبية:

وندخل بعمق أكبر في المخ لنرى نشأة الصورة الذهنية في خلايا المخ وتشابكاتها نتيجة انطباع ما. «يخضع تكوين هذه الانطباعات الذهنية إلى كيفية استخدام الإنسان عقله وغايته من ذلك وماهية **التشابكات العصبية** التي تتكون وتترسخ داخله، فهناك صور ذهنية تؤدي إلى اتساع أفق الإنسان واكتشافه الجديد والبحث مع الآخرين عن حلول، بيد أن هناك انطباعات أخرى تولد الخوف وتجبر الإنسان على الانسحاب والتقوقع بعيدًا عن عالمه، وهناك صور ينهل منها الناس الشجاعة والمثابرة والطمأنينة، إلا أن هناك على صعيد آخر صورًا تجعل الإنسان ينزلق إلى هوة اليأس والاستسلام والشك.»[1]

هذا هو الانطباع ورد فعله على الفرد، فعملية تكوين الصورة في دماغ المبدع تخضع لآليته هو نفسه التي تظهر من خلال طريقة استخدامه لعقله عند محاولته فهم الأشياء، وما تكوَّن في تشابكاته العصبية وترسخ فيها من صور ذهنية سابقة تتحكم في رؤيته للأشياء، هنا يظهر دور التشابكات العصبية في تسجِيلها وتخزنها للصور الذهنية السابقة، وكذا في صنع الصورة الذهنية الجديدة، فهناك صور ذهنية يكون رد فعلها

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٧.

على الفرد أن تؤدي لاتساع أفقه كي يكتشف الجديد، ويبحث مع الآخرين لابتكار الجديد، وهناك صور ذهنية سابقة تؤدي إلى تولد الخوف وأخرى ينهل منها الناس الشجاعة والمثابرة بوصفها قدوة حسنة ونموذج يستحضرونه في سلوكهم. يمكن تصور آلية بناء الصورة الذهنية في تشابكات العصبية للمبدع من خلال هذا الشكل:

صور العالم مترسخة بالمخ + البيئة > بتشابكات العصبية > صور جديدة.

رابعًا: الأدب بين الصورة الذهنية والانطباع.

١ ـ أثر الانطباع على الصورة الذهنية ورؤية الأشياء في دماغ الأديب.

نحتاج إلى دليل على ما ذكرناه آنفًا، كيف يرى الأديب أشياء عالمه، هل يراها كما نراها نحن؟ يبين جيرالد كيف يمكننا أن نتصور الأشياء عند رؤيتها من خلال هذا المثال الذي يوضح كيف نتصور صخرة عند رؤيتها على الشاطئ عملاقًا، فكيف يحدث هذا؟ إننا نسأل عن هذا لنتبين كيف يرى الأديب الأشياء بصورة مختلفة عن واقعها نتيجة لعمل الصورة الذهنية في دماغه.

مثال: رؤية الصخرة.

لماذا نري الصخرة عملاقًا؟ وماذا يحدث في المخ لبناء هذا التصور الخاص بنا؟ وما دور الصورة الذهنية في هذه العملية؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تجعلنا نفهم ما يحدث في دماغ الأديب عندما يبدع صوره الأدبية، فهو يرى الأشياء ليس على ما هي عليه في واقعها الخارجي، ولكن من خلال الصورة الذهنية المخزنة لها سلفًا في مخه قبل ما يراها الآن، فإذا خزن في مخه صورة ذهنية لهذا الرجل على أنه قاتل سفاح، فإنه سنراه وكأن الدم يتساقط من أنيابه على غير ما هو عليه في الواقع، كذا عند رؤيته للمحبوبة، فيرها تامة الجمال والأوصاف، فلو سألنا امرأة، لماذا تحبين هذا الرجل، فستقول: خذوا عيني وانظروا إليه بها، فسترونه جميلًا كما رأيتُه أنا، أي انظروا الصورة الذهنية المتكونة له ومخزنة في دماغي له فسترونه جميلًا كما أره أنا، يبين جيرالد كيف تصنع الصورة غير الواقعية في أدمغتنا للصخرة كصورة ذهنية لها: «كل طفل صغير يعرف أن الصخرة ليست عملاقًا. إلا أننا عندما نتأملها يتولد لدينا نموذج تنشيط محدد في العقل. هذه الومضة من التشابكات العصبية يمكن أن تشبه أحيانًا نفس النموذج الذي يتكون عندما نتخيل عملاقًا، لا سيما عندما تتخذ الصخرة شكلًا

مطابقًا لصورة العملاق، ... ومن ثم يصبح التصور الناشـئ في سـيرورة الإنسـان عـن العملاق قادرًا على استدعاء صور ذكريات أخرى ترتبط بصورة العملاق ارتباطًا وثيقًا بوصفها نماذج تشابك عصبي مميزة وناشئة مسبقًا في المخ، لذا يسـهل تنشـيطها عـلى نحو قابل.»[1]

هذا الأمر ليس خاصًا بصورة الصخرة في الدماغ، بـل «تتسـع صـورة العمـلاق لتشمل صورًا أخرى سبق تخزينها في المخ كتقارير وقصص وحكايات عـن العمالقـة ومواجهة الناس بهم في شكل نماذج تشابك عصبي محددة، ومن الممكـن أن تصـبح هذه الصورة الذهنية نفسها قالبًا لأفعال وسلوكيات خاصة. هذا ويتماهى أحيانًا الحد الفاصل بين التصور والحقيقة بهذه الطريقة وتصبح الصور الذهنيـة نشـطة لدرجـة أن تشرع في تحديد الفكر والشعور وفعل الشخص المعني.»[2] هذا واقع الصورة الذهنية وانطباعها على الفرد والأديب وبمخهما.

٢ ـ ذاتية الصورة الذهنية للصخرة في دماغ الفرد:

لكن ما حقيقة الصورة الذهنية في دماغ الفرد؟ «عندما نتحدث عن الصورة الذهنية فلا يتعلق الأمر بأشكال صخرية غريبة ـ فحسب ـ يُشكل منها عملاقًا، بل يتعلق الأمر بما هو أبعد من ذلك، فهو يرتبط بصور ذاتيـة وصـور عـن النـاس والعـالم نحملهـا في رؤوسنا وتحدد فكرنا وشعورنا وفعلنا» [3] إذن الصورة الذهنية هي ما تكون في دمـاغ الفرد من صور تمثل خبراته في كل حياته، لذا تعد الصور الذهنية في دماغه صورة ذاتية لأنها تمثل خبراته الخاصة به، فهي فردية ترجع إلى رؤيته الخاصة لعالمه الذي يعيشـه وما جمعه من خبرات حياته.

هذا الأمر يجعلنا نتقبل تصور الشاعر للشـمس عنـدما يراهـا تضـحك والليـل يبكي، فصورة الشمس والليل هنا صورة ذاتية في دماغه وفكره وشعوره هو. فالصـورة الذهنية هي صورة ذاتية، لأنها تصور الرؤية الخاصة للشيء لا يشاركه فيها غيره، إنهـا صورة العالم والناس كما يراها ويحسها ويحملها في رأسه بشكل شخصي ذاتي، وهـي الانطباع الذي تكون في مخه عنها.

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦.

(٣) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦.

خامسًا: سلطة الصورة الذهنية والانطباع على الأديب.

أ ـ سلطة الصورة الذهنية والانطباع على الفرد والأديب.

الصورة الذهنية وما ينتج عنها من انطباع ما لهما سلطة وهيمنة على عقول البشر، وذلك من خلال عقول أشخاص موهبين لديهم قدرة على الإقناع منذ سالف الدهر كرجال الدين والسياسة وأصحاب الفكر والأدباء بما يقدمونه من أفكار وآراء يبنون بها صورًا ذهنية في أدمغة سامعيهم، تهيمن عليهم وتتحكم في فكرهم وآرائهم ومعتقداتهم، من هذا «تتضح سلطة الصورة الانطباعية الذهنية في نموذج مؤسسي الأديان الكبرى، حيث نشأت في عقول أشخاص موهوبين وبقدرات خاصة من أصحاب الرؤى قبل ما يزيد عن ألفي عام وأسفرت عن تيارات مهيمنة لأديان العالم الحالية فشكلت مسارًا قويًا وذهنيًا يؤثر على فكر الناس وشعورهم وفعلهم عبر الأجيال»[1] إن الصورة الذهنية التي أبدعها الأدباء لها قدرة خارقة على توجيه سامعيهم وأتباعهم إلى ميولهم وأهوائهم السياسية والدينية والأدبية، فيجب النظر إلى **قدرة** الصورة الذهنية التي يبدعها الأدباء على توجيه سامعيهم وأتباعهم.

ب ـ التحرر من هيمنة الصورة الذهنية:

لهذا نسأل: هل للصور والانطباعات الذهنية التي بدماغنا سلطة علينا؟ وكيف تظهر هذا السلطة في الإنتاج الأدبي للأديب كصور ذهنية مؤثرة؟ يقول جيرالد: « يا له من تصور هائل ذلك الذي لا يتعدى كونه صورًا مجردة وتصورات ذهنية تبدو مثل قوة حاسمة للبشرية ومحددة لتطور البشرية ... لا يزال أمامنا متسع من الوقت لتدبر **سلطة صورنا الذهنية،** لكن هذه السلطة تتناقص باستمرار ومنذ أن بدأ عصر التنوير وحاز قطار التقدم العلمي والتقني على سرعة هائلة، وأصبح الناس منذ عدة أجيال قادرين على تغيير العالم وفقًا لتصوراتهم بسرعة ... لقد سلبت منهم الوقت الذي يحتاجونه للتدبر والتأمل في نشوة الحماس بالتحرر الفكري المفاجئ من كل القيود الضيقة التي فرضتها صور عالم العصر الوسيط»[2]

إنها سلطة صورنا الذهنية القديمة، لقد تحررنا منها بالعقل الحديث والتقدم

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٨.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٩.

العلمي الذي فتح آفاقًا أكبر داخل عقولنا لنتصور ونبدع أشياء جديدة في ذهننا لم تكن موجودة من قبل. مما جعلنا نعيد النظر إلى صورنا الاستعارية الجديدة(مثلًا)، وأثر النهضة الثقافية والاجتماعية والحضارية نعيشها على تكوينها، مما دفع لا يكوف لجعل هذه العبارة (الاستعارة التي نحيا بها) عنوانًا لكتابه أي أن الاستعارة تصنع حياتنا اليومية، كيف تندس الاستعارة في كل مناحيها، إنها نتيجة تحرر العقل الحديث من قيود الفكر واللغة التقليدية لنبدع كل جديد، مما حرر فهمنا وإبداعنا فيها.

ج ـ أثر الصورة الانطباعية الذهنية على حياة وفكر المبدع:

يخزن المرء في ذهنه صورًا للأشياء وانطباعاته عنها، تكون بمثابة خطة عمل يسير عليها في مواجهة كل ما يعرض له في حياته، فمن عضه كلب في صغره، إذا رأى كلبًا يلعب مع صاحبه يأتيه انطباعه الأول (الصورة الذهنية القديمة) عن الكلب كحيوان مفترس؛ فتسيطر الصورة القديمة على الصورة المرئية الحالية للكلب، مما يؤدي لتفسيره لما يراه الآن في ضوء انطباعه الأول الآتي إليه من ذاكرته. لذا فالانطباع الذي كونتْه ودونتْه الصورة الذهنية القديمة بذاكرته هو الذي يسيطر على تفكيره ورأيه الحالي للأشياء وتفاعله معها.

«لقد طوَّر الناس صورًا انطباعية ذهنية عن طبيعة عالمهم الخارجي واستخدموها لتشكيل هذا العالم. ونشأت تلك الانطباعات على مدار تاريخ البشرية في عصور مختلفة وتحت شروط متباينة في أذهان هؤلاء الأفراد وتحكمت رؤى وأفكار معينة لنماذج فردية وجمعية في تشكيل الحياة والعالم الحالي للبشر على الأرض لم تساعد الإنسان على وضع القضبان التي يسير عليها القطار المحرك للبشرية ويدفعها للتقدم بسرعة ... فحسب، بل وضعت هذه **النماذج التنشيطية** غير الواضحة في مخ الإنسان والمرتبطة بعمليات أحداث مكونة للصورة الذهنية الخاصة بعلاقات عصبية محددة وشبكات عصبية **معالمَ** حاسمة يسير عليها القطار في اتجاه محدد.»[(١)]

هذا ما يحدث للأديب؛ فتظل الصور الانطباعية الذهنية مسيطرة على تفكيره ومحددة له طول حياته ومهيمنة على إبداعه. ولكن: «من أين جاءت قناعتنا أن العالم المشكل وفقًا لهذا الانطباع الذهني هو العالم الوحيد الذي يستحق أن نحياه؟ ...

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٩.

اكتشفْ ماهية الصور الذهنية التي حددتْ طريق حياتك وطريـق حياتنـا جميعًـا حتـى الآن. وحاول أن تعرف من أين جاءت وما يؤثر بها وإلى أين تقودك. وعند هذه البوابـة تتوقف متعة الحركات البهلوانية للأفكار المجردة بسرعة لأن الظلمة المخيفة هي مـا يسود خلفها.»[1]

لابد من معرفة حقيقة الصورة الذهنية الراسخة فينا والتي تحـدد مسـار حياتنـا كلها، بل إنها تهيمن على عقول المبدعين في صورهم الجديدة التي يصنعونها من نسج خيالهم، فالصور الأدبية للأديب المبدع التي تظهـر في أعمالـه الأدبيـة تسـيطر عليهـا صور ذهنية قديمة مخزنة في دماغه، فعلى سـبيل المثـال: الأديـب القصـاص إبـراهيم أصلان عندما يصور في قصصه الريف وأشخاص الريف يسـتدعي مـن ذاكرتـه صـور ذهنية للأشخاص الذين عمل معهم كساعي بريد في الريـف، لـذا نجـد صـور هـؤلاء تظهر بصورة متكررة في قصصه على الرغم من تعددها وتنوعها، فتظل صـورة الريفـي الذي عاش معه مسيطرة عليه ومهينة عليه في قصصـه كعصـافير النيـل وغيرهـا، لكـن كيف نتأكد من هذا؟ يمكن التأكد عندما نعقد مقابلة بين شخصـية الريفـي في قصصـه فنجدها متماثلة بكل ملامحها. وكذا أديبنا الكبير نجيب محفوظ الذي صور بقصصه الحارة المصرية بكل خصائصها وشخوصها، مثل شخصية الفتوة المتكررة فيها.

مثال آخر:

إذا نظرنا إلى شاعر جاهلي كالمثقب العبدي، وصوره الاستعارية عـن الجـان في بيئته وتكراره للعبارات ذاتها في شعره، نجد أنهـا تتكـرر في أكثـر مـن قصـيدة، فلمـاذا يحدث ذلك؟ إنه نتيجة لهيمنة الصورة الذهنية على خيال الشاعر في كل أعماله، فتـأتي الصور الذهنيـة القديمـة متخفيـة في صـور تبـدو مختلفـة مـن الوهلـة الأولى، إنهـا في الحقيقة، سيطرة الصورة ذهنية القديمة عليه.

تظهر الصورة الذهنية القديمة في عبارة متكـررة عنـده، «أطلـق عليهـا د. سـعد مصلوح العبارات المفضـلة ... وقـد وجـدنا في قصـيدة للمثقـب العبـدي ابتكـارات لعبارات افتتن بها افتنانًا وهي عبارة (تعزف جنانه) في هذا البيت:

في لاحب تعزف جنانه　　　　منفهق القفرة كالبرجد.

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٩.

وكررها في بيت آخر في القصيدة ذاتها:

في بلد تعزف جنانها فيها خناطيلُ من الرود.»[1]

هذا التكرار آتٍ من سيطرة الصورة الذهنية على دماغ المبدع لصوت الرياح في الصحراء المظلمة على أنه عزف الجن، لذا فهي تندفع من ذاكرته إلى أبياته فيكرر الصورة ذاتها باستمرار.

هـ ـ سيطرة الصورة الذهنية والانطباع على الأديب.

«لكن ماذا سيحدث ... إذا فقدنا القدرة على تدبر صورنا الذهنية وإدراك كيفية نشأة هذه الصور وما يؤثر بها؟ وما الذي سينجم عن كل هذه الصور الذهنية غير المفهومة والمستمرة في الحياة؟ وهل يمكن أن تتحكم فينا في النهاية؟ ... لقد حان الوقت لتدبر تأثير انطباعاتنا الذهنية وسلطتها، ... يبدو من المؤكد أن الصور الذهنية التي ترسم الحياة تعيش أطول من كل أشكال الحياة التي حددت وستواصل تحديد مسار حياتها مستقبلًا.»[2]

ماذا يحدث إذا فقدنا القدرة على تدبر صورنا الذهنية ولم نفهم أثرها فينا؟ إننا سنتخبط في سلوكنا، لأن غايتنا من سلوكنا وما أوجده أصبحت غير مفهومة لعدم تدبرنا لصورنا الذهنية التي تكون خبرتنا وتحدد مسارنا في الحياة أو فهمها. فهل يمكن أن تتحكم صورنا الذهنية فينا؟ سؤال جدير بالتفكير والتدبر والتمهل في الإجابة عليه، ماذا لو لم نفكر في صورنا الذهنية السابقة والحالية ونصنع ونتخيل صورًا ذهنية جديدة (دون النظر في الصور القديمة) ماذا ستكون حياتنا؟ سيؤدي هذا إلى فقدان القدرة على إبداع أفكار جديدة، ومن ثم قتل الخيال والابتكار فينا؛ لنظل في جمود فكري دائمًا، لفقدنا الأساس الذي نأخذ منه أفكارنا.

إن الصور الذهنية الجديدة تأتينا نتيجة وجود صور ذهنية قديمة تعيش في ذاكرتنا وترسم حياتنا المستقبلية، وتحدد مسار حياتنا، لذا تعيش داخلنا أطول من كل أشكال الحياة، إنها هيمنة وسيطرة الصورة الذهنية متخفية لا ندركها إلا إذا نبهنا إلى وجودها،

---

(١) النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية (شعر المثقب العبدي نموذجا): عطية سليمان أحمد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي،٢٠١٥، ص٨٧.

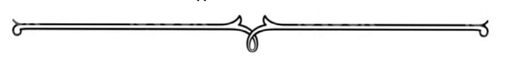
(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٠.

هذه الحقيقة تفسر سلوك الأديب وما يتجه نحوه في أغلب صوره الإبداعية الجديدة، لقد جاءته صور ذهنية جديدة متأثرة بصور قديمة ساكنة ومستقرة بين خلاياه العصبية، تتحكم فيه وتفرض نفسها عليه. انظر على سبيل المثال إلى الأديب الكبير عبد الرحمن الشرقاوي وسيطرة صوره الذهنية القديمة التي عاشها في الريف المصري على جُل رواياته، كذا نجيب محفوظ ابن الحارة، الذي سيطرت عليه صوره الذهنية الراسخة في دماغه عن الحارة التي عاش فيها، فهيمنت وسيطرت على أدبه، فلو أن كل منهما وصف بيئة غير التي ربِّي فيها لبدا لنا أنه غريب عنها، ولا نقتنع بوصفه وتصويره لها، لأنه لم يعشها.



الفصل الثاني

مراحل نمو الصورة الذهنية في دماغ الإنسان والأديب



متى بدأت الصورة الذهنية في الظهور بدماغ الأديب؟ وما دورها في حياته واستمرارها وإبداعه؟ وما جدوى معرفة هذا ضمن دراستنا للأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي؟ إنها قضية كبرى تتصل بحياة الفرد العادي وحياة الأديب، لأنها تؤسس لبناء تصور جديد بدماغه عن أشياء سيبدع حولها صورًا ذهنية جديدة؛ تبين تصوره وانطباعه الذاتي عنها، إنها الخلفية التي ينطلق منها إبداعه. لذا ندرسها بعناية شديدة؛ نظرًا لدورها الكبير في تسيير حياة الفرد وحياة الأديب، وفي خلق صور ذهنية جديدة بدماغهم، وهي الأساس الذي ينطلق منه إبداع الأديب، وتظهر في أعماله الأدبية.

للصورة الذهنية تاريخ في حياة البشر، فهي تبدأ من قبل ميلاده (في الرحم)، وتمر برحلة تكوين ونمو بعد ذلك، ولكن ليس هذا التاريخ الكامل للصورة الذهنية، بل يمتد عبر تاريخ البشرية من خلال جيناته الوراثية، لذا قسمنا دراسة تاريخ الصور الذهنية إلى: قسم خاص بالإنسان الحديث (قبل الميلاد إلى الممات)، والقسم الثاني تاريخ الصور الذهنية عبر الجينات الوراثية.

القسم الأول: من قبل الميلاد إلى الممات

حقيقة الصور الذهنية أنها لا تظهر فجأة بدماغ الأديب ولا الفرد العادي، بل إنه يكونها من حصيلة خبراته وتراثه الثقافي وعاداته، كُتبت في حياته ومن قبل ميلاده ويظل يكتبها حتى مماته، وينقلها عبر جيناته الوراثية إلى الأحفاد.

مثال: عندما نرى فجأة شيئًا يخرج علينا أو يتحول من شيء بسيط إلى عملاق، فإننا نفزع منه قبل أن نستوضح حقيقة هذا الشيء، هل حدث لك هذا يومًا؟ ولماذا تهرول؟ الإجابة، نعم حدث لي هذا كثيرًا، إنني أهرول وأفر لأنني أخاف من هذا الشيء المجهول، جاءني هذا الخوف نظرًا لما خُزِّن في جيناتي من صور ذهنية مماثلة

حدثت لأجدادي؛ مثل: هجوم حيوان قاتل عليهم فجأة، فأسرعوا بالفرار، ثم دونت الحادثة في جيناتهم الوراثية، ومن ثم نقلت إليّ في شكل صور ذهنية، لذا كانت الصور الذهنية تراث البشر وخبرتهم نقلت لهم عبر جيناتهم الوراثية، فلا يستنكر أحدٌ صدور هذا الفعل من أي فرد ولو كان نبيًا، كما حدث لنبي الله موسى عندما فر من العصا (مجرد عصا) لما رآها تتحول إلى ثعبان عملاق، قال القرطبي: لقد عاد لطبيعته البشرية.

لهذا الأمر جعلنا ندرس نشأة الصورة الذهنية في دماغ الأديب من قبل ميلاده وحتى مماته؛ وقد قسمنا نشأة الصور الذهنية في دماغه إلى مراحل تمثل عمره كله، المرحلة الأولى: مرحلة نشأة الصورة الذهنية لدى الإنسان الأول في البداية حياته (ما قبل التاريخ). المرحلة الثانية: المرحلة الجنينية ونعرض فيها لنشأة الصورة الذهنية في دماغ الجنين وآلية صنعها. المرحلة الثالثة: مرحلة تكوين الصورة الذهنية في الخلية العصبية لدى الإنسان المعاصر. المرحلة المشتركة بين الثدييات والإنسان لصنع صور ذهنية وضرورتها لهما. المرحلة الأخيرة: الصورة الذهنية لدى المبدع الأديب ودور الصورة الذهنية فيها.

إن معالجة هذه القضية يلقي الضوء على مفهوم (**الصورة الذهنية**) ويبين حقيقة وجودها في حياة الفرد العادي والأديب، لنري الخلفية العصبية التي انطلق منها الأديب في عمله الأدبي، وكيف نشأت ونمت في دماغه. وأثر تكوينه الجيني والبيئي على وجودها. لذا لا غرابة أن ننفق بعض الوقت في كشف اللثام عن نشأتها، وبيان مدى سلطتها على المبدع، مما يجعله يرى الأشياء بصورة مختلفة عن صورتها الواقعية، ولماذا يرها هكذا عند إبداعه. فنشأتها وظهورها بدماغه من الرحم إلى البلوغ، وقد قسمنا إلى المراحل التالية:

أولًا: المرحلة الجنينية.

نبدأ بالمرحلة الجنينة لأننا نملك الدليل الأكيد على وجودها:

أ ـ نشأة الصور الذهنية في الرحم:

كيف نشأت الصور الذهنية القديمة؟ هناك نوعان من الصور الذهنية، صورة ذهنية تكونت في المرحلة الجنينية، وصور ذهنية كونها الفرد على مدى حياته من خلال

اكتسابه خبرات عديدة منذ الطفولة إلى الشيخوخة، جمع فيها كل ما يري ويسمع ويشم ويشعر به ويدركه، فـ «من أين جاءت هذه الصورة القديمة؟ من المؤكد أنها نشأت من خلال ما يسمعه الإنسان ويراه ويشمه ويشعر بـه ويدركـه في حياتـه الآنيـة مـن أشـياء متجددة دومًا، فعندما يتقدم عمر الإنسان تصبح الصور الوافدة أقـل عـددًا عـن تلـك الصور المتولدة في فترة الشباب أو حتى أثناء الطفولـة المبكـرة حـين بـدا كـل شـيء جديدًا تمامًا. لكن يجب إلحاق الجديد بأي صور كانـت موجـودة مـن قبـل الـولادة حيث يستطيع الجنين أن يلمس ويتذوق ويستمع داخل رحم الأم.»[١]

هل الجنين في بطن أمه يحس بما نحس به، هل يملك حواسًا مثلنـا؟ «يسـتطيع الإنسان وهو في بطن أمه أن يشعر ويتذوق ويسمع، ... لكن وقبل أن يبدأ المخ بوقـت طويل بمساعدة الأعضاء الحسية في تكـوين صـورة ذهنيـة خاصـة عـن طبيعـة العـالم الخارجي ... يواجه هذا المخ الذي اكتمل نموه بالفعل مجموعة من المتغيرات التـي تأتي بقدر أقل من الخارج وبقدر أكبر من الداخل، آتية من داخل الجسم نفسه ... كما يتوجب على مجموعات الخلايا العصبية المكونة في مـخ الجنـين أن تكيـف تفاعلهـا طبقًا للمتغيرات التي تتولد من داخل الجسم وداخل المخ عن طريق عمليـات النمـو والنضج، ... وبذلك يصبح المخ الذي أتم نموه بالفعل قبل الولادة صـورة للظـروف التي نشأ تحت تأثيرها، صورة قادرة على استكمال وإتمام تكوينهـا بشـكل متواصـل. يجب على كل خلية عصبية أن تجد حلًا لكل المتغيرات التي تهدد توازنها الداخلي تبعًا للشكل النمطي. وفيما يخص تلك المتغيرات يتعلـق الأمـر بالإشـارات المحالـة مـن خلايا أخرى والتي تصل للخلية المقصودة عبر الإشارات الكيميائية التي تم توزيعهـا بشكل متزايدة (الجلوتامات على سبيل المثال)»[٢]

يستطيع الجنين أن يشم ويحس في بطن أمه كما نحس نحن قبـل أن يبـدأ المـخ في تكوين صورًا ذهنية من خلال أعضائه الحسـية؛ كالسـمع الـذي يبـدأ في العمـل بعـد تكوين الصفيحة العصبية في جمجمته، فيكوّن صورًا ذهنية عـن عالمـه الخـارجي، ثـم يبدأ مخه في مواجهة كل المتغيرات التي تأتيه من الخارج، وكذا ما يحدث من تغيرات داخلية تحدث في بطن أمه. كما تتكيف خلايا مخه مع التغيرات التي تتولد في الجسـم

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٩.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٤٨.

وفي المخ من عمليات نمو للجسم والمخ، لذا يصبح المخُ (بعد أن يتم نضجه ونموه قبل الولادة ثم ظهور الصفيحة العصبية) مرآةً تعكس وتسجل كل ما حدث له من أمور وهو جنين برحم أمه في شكل صور ذهنية قادرة على استمرار تكوينها دائمًا بعد الولادة حتى البلوغ.

ويمكن لكل خلية في مخ الجنين أن تجد تفسرًا وحلًا لكل ما يحدث حولها من تغيرات تهدد توازنها داخل الرحم التي تحدث نتيجة إثارات محولة لها من خلايا أخرى وصلت إليها عبر إشارات كهروكيميائية من مواد مثل الجلوتامات.

إذن يبدأ تكوين الصورة الذهنية في الرحم، فتسجل كل ما يحدث في عالم الطفل قبل ميلاده، لذا لا نستغرب استدعاء الأديب صورًا ذهنية عاشها قبل ميلاده نحو انفعال أمه وخلافها مع أبيه، ففي الدماغ سجل كبير وملف عملاق دونت فيه كل أحدث حياته قبل الميلاد. فنجده يصف صورًا وأحداثًا ترد في أدبه، ربما لم يعشها في حياته بعد ميلاده مطلقًا، مما يجعلنا نقف متعجبين منها؛ كيف عرفها؟ ومتى وصلت إليه؟ إنه سر من أسرار الإبداع يكشف عنه علم الأعصاب، جعلنا نفسر إبداع كثير من الأدباء أشياء بصورة منطقية كوصفه لأشياء لم يرها قط، وكذلك سلوكهم الانفعالي تجاه أشياء وحبهم لأشياء أخرى، ولماذا هذا الأديب عدوني أو مسالم، إنها لا تأتي من إلهام أو وحي، بل هي أحداث عاشها وهو في رحم أمه دونت بخلاياه العصبية، ثم استدعاها في أدبه.

ب ـ آلية تكوين الصورة الذهنية في دماغ الجنين:

كيف تكونت الصورة الذهنية بدماغ الجنين؟ في البداية نقول «ألم يكن هناك أي عضو حاسة قد تطور في النمو بالفعل بالشكل الذي يجعله قادرًا على توصيل إشاراته للمخ؟ ألم يكن هناك نماذج تنشيط مميزة في تلك الفترة في المخ الآخذ في النمو للجنين التي تُلحق به كل نماذج الإثارة الواصلة من أعضاء الحس الناشئة فيما بعد كما يمكنها الارتباط بها تعاونيًا؟ كانت هذه النماذج موجودة بكل تأكيد لأنه قبل أن يبدأ المخ بالفعل في تكوين صورة ذهنية خاصة به عن العالم الخارجي وحالته بمساعدة الحواس (العالم الداخلي[1] المصون من العالم الخارجي داخل رحم الأم قبل

(١) أي مرحلة إعداد خلايا الجنين لتكوّن الصورة الذهنية في الرحم وما يسبقها من إعداد لإدراك التغيرات التي تحدث داخل الجنين.

الولادة) يقابله حزمة من التغييرات التي تأتي من الداخل أكثر من الخارج حيث لا تنشأ خلال نمو المخ إلا عن طريق إضافة شيء جديد لما هو موجود بالفعل من خلال تقسيم متواصل للخلايا العصبية وزيادة في نمو الوصلات العصبية، ثم يتم إدراج الخلايا المكونة حديثًا داخل النسق الموجود بالفعل للخلايا العصبية المتكونة حتى حينه، وتتكون مصفوفة من نموذج البنى المتطورة حتى الآن من الخلايا العصبية والوصلات حيث تلتحق بتلك المصفوفة من الخلايا العصبية والوصلات الإضافية.»(١)

إنها تغيرات تحدث للجنين مع بداية إدراك دماغه لعالمه الداخلي والخارجي (مع تكوين الصفيحة العصبية بدماغه) لصنع صور ذهنية راسخة في مخه. إنها مرحلة تكوين الخلايا العصبية لصوره الذهنية وتفاعله معها، كي يتعرف على ما يطرأ في عالم الرحم من جديد: «تنتظم الخلايا العصبية خلال المراحل المبكرة في نمو المخ في مجموعات محددة وتترابط بين بعضها البعض بطريقة محددة في الوصلات وتكيف تنظيمها الداخلي على نحو أفضل ومتجدد دومًا مع العلاقات الموجودة والمتغيرة بطريقة محددة... ثم يتحول المخ المتنامي منذ فترة طويلة قبل الولادة إلى صورة تتكامل وتتسع على نحو مستمر ومتواصل للظروف التي يجب أن تتشكل تحت تأثيرها ... وبعد ذلك تبدأ الخطوة التالية المتمثلة في المدخلات الموجودة بالفعل التي تمكن المخ بفضلها أن يكوّن صورة عن حالة الجسم، أي مع الإشارات الواصلة إلى المخ من تركيب الدم المنقول أو من الأعضاء الداخلية الأخرى ... كما تصل إشارات أخرى إلى المخ المتطور مع نضج الأعضاء الحسية الحقيقية (الجلد والأذن وعضو الاتزان وتجويف الأنف والفم)، حيث تنقل معلومات عبر المداخل الحسية عن تغييرات العالم الخارجي للجنين المتنامي ... وتؤدي نماذج الإثارة الواصلة دومًا في مناطق القشرة المخية الحسية بانتظام وباستمرارية إلى استقرار الروابط العصبية النشطة ثم تترسخ في مخ الجنين **كصور ذهنية** بتلك الطريقة ... وبذلك يتعرف الجنين على كل ما يطرأ من مستجدات على عالمه المصون داخل رحم الأم.»(٢)

مراحل تكوين الصور الذهنية بدماغ الجنين وتعرفه على عالمه بالرحم هي:

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٩.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٢٠ ـ ٢١.

١ـ تنظم الخلايا بمجموعات مترابطة متواصلة، ويتحول المـخ المتنـامي لصـور تتسع لظروفها.

٢ ـ مدخلات تمكن المخَ من تكوين صور عن حالة الجسم، وصلته عبر الدم.

٣ـ تصل إشارات للمخ من أعضاء الحسية عن تغيير العالم الخارجي للجنين.

٤ـ تؤدي الإثارة الواصلة للقشـرة المخيـة الحسـية إلى اسـتقرار الـروابط النشـطة لتترسخ كصور ذهنية.

ثانيًا: مرحلة الطفولة (ما بعد الولادة):

بعد أن عرضنا لتكوين الصور الذهنية في مخ الجنين، وخروج الجنين إلى العـالم الخارجي نستطيع أن نقول: «يمتلك كل طفل عند وقت الولادة مخزونًا لا بأس به من الصور الذهنية، ولا تعد الممثلات الداخلية والروابط التعاونية حول طبيعة كل مجال جزئي من ذلك المخزون فحسب، بل ينضم إليه أيضًا كـل الممـثلات التـي تشـكلت واستقرت بالفعل قبل الولادة كنماذج روابـط عصـبية مميـزة في كـل مجـالات المـخ المسؤولة عن إدراك المتغيرات داخل الجسـم فضـلًا عـن تنظـيم وظـائف الأعضـاء وعمليات التمثيل الغذائي»[(١)] لقد امتلك الطفل وهو جنين رصيدًا كبيـرًا مـن الصـور الذهنية يعطيه فكرة عن عالمه الجديد ليتفاعل معه على دراية وإدراك بسيط بما يحدث حوله، فماذا يحدث في المرحلة التالية بعد الولادة.

أ ـ الطفل يكوّن صوره الذهنية لعالمه الجديد ببصره:

يتعرف الطفل على عالمه الجديد بحاسـة البصـر، فتبـدأ بالعمـل بعـد الـولادة بأسبوع، فـ «تتم عملية مشابهة مع التعرف أو إعـادة التعـرف عـلى انطباعـات بصـرية، وتنشأ هذه الممثلات المتطورة شيئًا فشيئًا وعلى نحو أدق في المنطقة البصرية المخيـة بعد الولادة من خلال مواصلة نمو خاضعة للخبـرة وتحديـد نمـاذج رئيسـة محـددة ومترسخة بالفعل مع زمن الولادة وأبسط بكثير لتنظـيم وربـط كـل علاقـات الخليـة العصبية المشاركة في توزيع الانطباعات البصرية.»[(٢)]

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٢١.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٢١ ـ٢٢.

ب ـ دور الأم في تكوين الصور الذهنية الجديدة للطفل:

بعد الولادة، يبدأ الطفل في التفاعل مع عالمه الجديد مزودًا بحصيلة من الصور الذهنية التي كونها عن عالمه الخارجي وهو في الرحم، ثم تصبح الأم بعد ذلك ميدان التطبيق لما عرفه وخزنه في مخه عن عالمه الخارجي، فهي المعلم والموجه له بعد ميلاده، فقد سمع وشم وأدرك كل سلوك أمه وأفعالها وحفظها، ثم جاء وقت الربط بين ما سمع وعرف على وما يري بعد الولادة، فيبدأ باستخدام حاسة البصر لأول مرة ليربط بين ما في عالمه الخارجي وعالمه التخيلي (عالمه داخل الرحم وعالمه خارجه)؛ فيربط بين ما حفظ ودون في ذاكرته من كم كبير من المعارف عن عالمه الخارجي الذي لم يره من قبل، ثم أصبح يري كل هذا العالم ويعايشه، وأول تطبيق لما سبق حفظه هو ملاحظة أمه وكل ما يصدر عنها الآن من أفعال وسلوك في الرضى والغضب ومدى تحملها وانفعالها، ومتى يتراجع هو عن غضبه حتى لا يثير غضبها وانفعالها.

يحدث كل هذا نتيجة لما حفظه بذاكرته من صور ذهنية عن الأم وعن عالمه الخارجي، أي بناء على ما لديه من صور ذهنية، فـ «في الوقت الذي يتأمل فيه المولود حديثًا وجه أمه بتركيز وتكرار تُكون جميع مجالات المخ التي يتم تنشيطها صورة ذهنية عن هذه الأم أكثر وضوحًا ودقة على نحو متزايد كما يتم التعرف على تلك الصورة على نحو أفضل وأكثر ثقة دومًا، ومع استمرار عملية النمو تزداد حدة وقوة هذه الصورة بلا ريب ليس فقط في الصور الذهنية الكاملة الموجودة في الجزء البصري بالمخ بل المرتبطة بصوت محدد ورائحة محددة وحركات محددة للأم والخبرات والمشاعر الخاصة المرتبطة بها، كما يمكن استكمال تلك الصور في نفس الوقت لتشمل كل ما يمكن لهذه الأم أن تقدمه من مشاعر تظهر في ملامح وجهها وحركاتها وقدرتها ومهارتها، بل أيضًا في حالات ضعفها التي من الممكن أن تكون مفيدة للوصول إلى الشعور بالراحة وفيما بعد لحدود صبر الأم الذي يجب معرفته واحترامه في الوقت المناسب.»(١)

الصور الذهنية المخزنة في خلايا مخ الطفل في المرحلة الجنينية هي زادُه كي يفهم عالمه الجديد ويتفاعل معه بما اكتسبه وكوّنه من صور ذهنية في هذه المرحلة

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٢٢.

والذي ينعكس بكل ما يراه، وأمه تعينه على إدراك وفهم ما يراه.

ج ـ الطفل يبني صوره الذهنية من معارفه وخبراته:

بعد الولادة يصنع الطفل علاقة بين خبراته المكتسبة مستعينًا بما يتعلمه من الكبار كي يتمكن من التفاعل معهم وأن يستدعيها عند الحاجة، يقول جيرالد: «يصنع كل طفل أهم الخبرات على سبيل **خبرة علاقة** مستعينًا بالمُثل العليا الناجمة من أشخاصه المعنيين حيث من الممكن أن يعمل هؤلاء الأشخاص على توسيع مجال رؤيته وفضوله ورغبته في اكتشاف العالم وإمكاناته الخاصة في التصميم والتشكيل. لكن من الممكن أن تنقل هذه المثل العليا مخاوفها وحالات عدم الأمن للطفل في الحالات السيئة، ومن ثم تحد من مجال أفقه (قدرته على الإبداع والخلق) وتسلب منه ثقته وفضوله ورغبته في التشكيل والتصميم.»(١)

لكن لهذه المثل العليا والأشخاص المثالين مشكلة تصيب الجانب الإبداعي في الطفل القادم إلى الحياة والذي يحاول التعايش معها بما اكتسبه من خبرات من الكبار، هذه المشكلة تتمثل فيما تفرضه عليه من قيود تحد من إبداعه كالالتزام بقواعد ونظم مجتمعه فتقيد من إبداعه، فالإبداع تحرر وانطلاق من كل القيود لتعطي للمبدع حرية التخيل والتصور لكل جديد دون قيود ولا شروط.

ثالثًا: مرحلة تكوين الصورة الذهنية في دماغ البالغ.

أ ـ تطور الصور الذهنية بالمخ وتثبيت المدركات لإبداع صور ذهنية:

كيف تنشأ الصورة الذهنية الجديدة في دماغ الأديب؟ ما دور الدماغ بالعملية؟ «لقد تطورت القدرة على عمل مدركات جديدة، وتثبيت تلك المدركات الجديدة لتكوين صور ذهنية جديدة في شكل نماذج تشابك مشبكية محددة في المخ، داخل المخ البشري بشكل جيد، فنحن نستطيع بقدراتنا المخية أن نقارن الصور الذهنية المتكونة بالفعل مع نماذج التنشيط الجديدة الآتية عبر القنوات الحسية المختلفة والمتولدة داخل المخ وأن نغير تصورنا الحالي عن ماهية الفأر أو الخنزير، الصديق، أو العدو، البنطال أو التنورة. لكنه لم يتضح بعد بشكل نهائي كيف يحدث هذا التنسيق. إذ يحدس الباحثون في المخ أن البيانات الحسية الوافدة تولد لدينا في المخ

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٢٣.

في البداية صورة إدراكية ذهنية، وفي ذات الوقت يتم استخدام الصور الذهنية الملائمة المكونة بالفعل في الأسطح العلوية للقشرة المخية، لتكوين صور توقع[1] محدودة في صورة نموذج تنشيط خاص. في حالة:

١ـ تطابق نموذجي الإثارة هذين يظل كل شيء على ما هو عليه. إذا كان دور الصور الجديدة يقتصر على إثبات ما هو موجود، فإن البيانات الحسية المدخلة تكون غير ذات أهمية بالنسبة للمخ.

٢ ـ ويمكن أن تتم الاستجابة لها بشكل روتيني كما تمت الاستجابة للبيانات القديمة.

٣ـ وعندما لا يمكن أن يوجد أي شكل من أشكال التطابق بين نموذج الإثارة الجديدة المتكون في المخ نتيجة إدراك بعينه وصورة التوقع المكونة في الأجزاء القشرية التي تمركز فيها تداعي الأفكار، لا يحدث شيء بها.

٤ ـ وبالتالي تُتهم البيانات الحسية المدخلة بأنها صورة خادعة بلا معنى ولا أهمية. لكن هذا الأمر يكون مهمًا في الواقع حين يتوافق النموذج القديم الموجود بالفعل مع نموذج التنشيط الجديد ويحدث بينهما تداخل ولو بشكل جزئي على الأقل»[2].

إنها عملية مقابلة تتم بالقشرة المخية بصورة آلية، بلا تفكير منا بل بشكل روتيني، يتم بها إنشاء صور ذهنية جديدة، يتم هذا في المخ ويمكن تصويرها.

رابعًا: مراحل تكوين الصورة الذهنية في الدماغ:

أ ـ تكوين الصورة بالدماغ:

بيَّنَ جيرالد تفاعل المخ مع الصورة الذهنية المترسخة سلفًا في خلاياه ووصلاته، وأثر الصورة المدركة حديثًا على ما في المخ من صور ذهنية سابقة، وعمل المخ بخلاياه العصبية وتشابكاته في معالجتها. فهي تبدأ من لحظة رؤيتنا للشيء، «فمن لديه عينان ليرى وأذنان ليسمع وأنف ليشم وجلد ليشعر يكون عالمُه مليئًا بالصور. لكنه يحتاج إلى عقل ويجب أن يكون منفتحًا قدر الإمكان تجاه كل شيء يستقبله عبر

(١) أي تكوين صورة ذهنية في الدماغ لما يتوقع الدماغ حدوثه.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٦١.

حواسه في المناطق الحسية للقشرة المخية، أـ يتم توصيل نموذج الإثارة المميز لكل انطباع حسيّ ناشئ في هذه المساحات إلى نطاقات متصلة في القشرة الدماغية.

ب ـ يؤدي نموذجُ إثارة الأحداث إلى نشأة تنشيط لشبكات الخلايا العصبية الأقدم والمتكونة بالفعل من خلايا انطباعات حسية ومستقرة.

ج ـ وعن طريق تداخل نموذجيّ الإثارة وهما النموذج الحديث والآخر الموجود بالفعل ينشأ نموذج تنشيط موسع ومحدد عن طريق الإدراك الحسي المقابل.

د ـ تُقدم ومضة الوصلات العصبية كصورة ذهنية من الشيء المدرك الجديد حيث يتكون انطباع مرئي ذهنيًا من الشيء المرئي بالفعل والواصل حديثًا»[1]

من يمتلك حواسًا ومدركات ستنقل داخل مخه كل ما يحدث بعالمه الخارجي؛ يمكنه أن إدراك كل ما في عالمه من أشياء وأحداث، ومن ثم يبدأ تفاعله مع عالمه، فذاكرته مليئة بالصور الذهنية التي كونها كخبرات مكتسبه من عالمه بفضل حواسه ومداركه، ولكن لابد من المخ ليقوم بهذه العملية. يتم نقل نموذج الإثارة إلى مكان حل شفرته وفهمه في المناطق الحسية للقشرة المخية المختصة بهذا النموذج في القشرة المخية، وبهذا الانطباع. لذا فعملية إدراك الحدث تبدأ من المخ بعد نقلها بالحواس بمسارات عصبية للمناطق الحسية في القشرة المخية، فيتنقل كل نموذج إثارة بانطباعه الخاص إلى المنطقة لمعالجة هذه الإثارة بها. هذا تصور عام لما يحدث في دماغ المبدع عند بناء صورة ذهنية جديدة تقدح في ذهنه صورًا جيدة لكنها لا تلغي الصورة الذهنية القديمة، بل يصنع منها صورة ذهنية جديدة في القشرة المخية، في منطقة القشرة قبل الجبهية من الفص الأيمن، فهو مكان في الدماغ يصنع فيه كل إبداع جديد، تمكنا من تحديده بالتصوير بالبث البزوتروني والرنين المغناطيسي، ويمكن تصور العملية من هذا الشكل:

نموذج الإثارة > تنشيط شبكة الخلايا الأقدم > ينشأ نموذج جديد > تقدم ومضة صورة ذهنية.

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٧.

ب ـ اندماج الصور الذهنية القديمة وحالة الانتباه المُركّز:

لكي تتولد صورة ذهنية جديدة في الدماغ يحدث الآتي: «في كل مرة يحدث فيها ذلك يمتزج نموذج الإثارة الموجود بالفعل من خلال التداخل مع نموذج جديد امتزاجًا مؤقتًا. وحتى تندمج الصورة الجديدة مع النموذج الجديد تسود حالة مضطربة معينة في مجالات المخ المعنية، ويمتد هذا الاضطراب لمراكز أكثر عمقًا تحت القشرة المخية التي تقدر، من جانبها من خلال إطلاق سراح رسائل محددة، على تغيير القدرة على استثارة الخلايا العصبية القشرية والأعلى، ثم تنشأ حالة نطلق عليها اسم **(الانتباه المُركّز)** ويصبح المخ يقظًا الآن ويستطيع تسوية نموذج التشيط الجديد من نموذج التنشيط الأقدم الموجود بالفعل وتركيبه داخل صورة ذهنية جديدة.»[١]

إن نموذج الإثارة القديم أساسي لصنع صورة ذهنية جديدة، حيث يندمج مع النموذج الجديد، ثم تسود حالة من الاضطراب داخل المخ، إنها لحظة صراع تتم داخل المخ بين صور قديمة وصور جديدة؛ ينتج عنه خلق صورة إبداعية، ربما لا يتوقعها الفرد نفسه. إنها من صنع خلاياه العصبية التي لا سلطة له عليها، إنها تعمل في صمت داخله، فتصارع الصور القديمة مع الصور الجديدة، ليمتد هذا الصراع ليصل إلى تحت القشرة المخية التي تملك القدرة على تغيير استثارة الخلايا العصبية، فتنتج الانتباه المركز فيركز الفرد على الشيء بصورة أكبر.

نموذج قديم+ جديد> اضطراب تحت القشرة المخية> انتباه مركز>ينتج صور ذهنية إبداعية.

يؤكد جيرالد على أهمية النموذج القديم في خلق صور جديدة، فهي أساس ينطلق منه المبدع لبناء صوره الجديدة عليه، مما يبين أهمية امتلاك المبدع صور قديمة كخبرات سابقة يبدع منها صوره الجديدة، بقوله: «هناك شيء جدير بالملاحظة في كل تلك العمليات المولدة للصورة الدائرة بالمخ والمخزنة للصور ... وهو ضرورة وجود نماذج داخلية في المخ أقدم وناشئة من قبل يمكن أن يلتحق بها النموذج الجديد بطريقة ما»[٢]

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٨.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٩.

ج ـ صراع الصور الذهنية القديمة مع الصور الجديدة في الدماغ:

لكي تتكون صورة ذهنية جديدة في الدماغ للشيء ثم تستقر به فإنها تصارع الصورة الذهنية القديمة، فتبدأ العملية بأن «تصل صورة ذهنية ناشئة في المخ من خلال إثارة الحاسة إلى الوعي فقط، لأنها لا تريد أن تتسق مع الصورة الموجودة بالفعل في العقل، لذا يحتاج الانطباع الجديد للحاسة أن يكون جديدًا للغاية من نوعه ويظهر مرتبطًا بانطباعات حواس أخرى، لم يسبق لها الظهور في مثل هذه العلاقة» [(١)] هكذا يحدث الصراع بين الصورة القديمة والجديدة.

د ـ الدماغ والتوقع وتعلم صور ذهنية: (التوقع ومكان حدوثه في الدماغ).

إذا فكر الأديب في شيء ما أو قصيدة أو حدث؛ فإنه يبني له صورة متوقعة أو متخيلة في دماغه، فيما يعرف بالفضاء الإبداعي، «فإن صورة التوقع التي تنشأ في القشرة يجب أن تفتح ويتم تعديلها بشكل ملائم، ومن ثم يتم مقارنتها من جديد بنماذج الإثارة التي تولدت عن البيانات الحسية الواردة. تظل هذه العملية مستمرة ومتكررة حتى تنشأ صورة توقع ذهنية جديدة وموسعة تتطابق أخيرًا مع صورة الإدراك الحقيقية، فيندمج المدرك الجديد داخل كنز الصور الذهنية الموجودة بالفعل، وبهذا يكون الإنسان قد تعلم شيئًا جديدًا» [(٢)]

هذه آلية تعلم الصورة الذهنية الجديدة وكذا إبداع صورة ذهنية جديدة في دماغ الأديب؛ فهي تتم بهذه الطريقة، مما يبين حاجة المبدع إلى تراث من الصورة الذهنية يمكنه من إبداع الجديد، فيخلق ويبدع على هدى منه.

هـ ـ كيف تنمو الصور الذهنية في الدماغ؟

يحدث ذلك بأن «تتحول الدلائل الجديدة المتكونة والمتاحة في المخ وتتوسع عن الظواهر التي يمكن إدراكها في العالم الخارجي بهذه الطريقة باستمرار على مدار الحياة وفي كل الأحوال طالما الإنسان قادر على إدراك أشياء جديدة والاندماج في تلك المدركات الجديدة، أي طالما توجد تسوية بين نماذج التنشيط الجديدة ونماذج التنشيط المشبكية الموجودة بالفعل ... هذا الأمر لا يسري فقط على الإدراك المرئي

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٨.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦١ ـ ٦٢.

وتثبيت الانطباعات المرئية، ولكن كذلك على اللمس وتكوين صور ذهنية للمس والجسم والسمع ونشأة صور ذهنية سمعية ملائمة وما يرتبط بذلك من عمليات فهم وإرساء ملائمة للغة وفي النهاية تسري أيضًا على الاهتمام بالاستماع وتنمو بنفس الطريقة القدرة على تكوين صور ذهنية للروائح من الأشياء التي يمكن شمها وربطها بالمدركات الحسية الأخرى والصور الذهنية المتولدة عنها»[١]

يبدأ تكوين الصور الذهنية للأشياء لدى البالغ من خلال مدركات الإنسان وحواسه، ثم تتوسع تلك الرؤية وتصورها في دماغ الفرد فيبني لها صورًا ذهنية جديد في مخه ليتفاعل معها بها، ويحدد اللغة الملائمة لها لتصبح هذه اللغة المعينة أيقونة لها. إنها آلية يقوم بها الأديب ليبني صورًا ذهنية إبداعية في دماغه، فالصور الذهنية أساس الإبداع.

القسم الثاني: الجينات الوراثية وصنع الصور الذهنية.

ما دور الجينات الوراثية في صنع الصور الذهنية؟ الصورة الذهنية حصيلة ما جمعه الفرد في مخه من خبرات سابقة منذ المرحلة الجنينية، تم استدعاؤها في المواقف المماثلة لها، وعندها يتم معالجة الموقف الآني بتلك الصور المخزنة في المخ[٢]، إن مَن يقوم بعملية التخزين والاستدعاء هو المخ، إذن ما دور الجينات الوراثية في صنع الصور الذهنية؟ هل يوجد جينات وراثية داخلنا تقوم بهذا العمل؟ سنحاول الإجابة عن هذا، في هذا الجزء الذي خصصناه لدراسة الأصول الجينية الوراثية التي تصنع صورنا الذهنية في مكانها الحقيقي بالمخ.

المحور الأول: الصورة الذهنية والجينات والحمض النووي والجينوم.

ليست الخلايا وتشابكاتها من يصنع الصور الذهنية بل تتدخل عناصر أخرى لها دور كبير وأساسي في صنع الصور الذهنية منها الجين والحمض النووي والجينوم.

أولًا: الجين الوراثي وتكوين الصور الذهنية واكتساب الخبرات.

أ ـ الجين وتطور المخ:

كيف تتكون الصور الذهنية في المخ؟ يتم ذلك من خلال عمل مخ الفرد الذي

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٦٢.

(٢) هذا ما وصلنا إليه في الفصل السابق، من بيان مراحل تكوين الصورة الذهنية في مخ الفرد من المرحلة الجينية إلى مرحلة البلوغ..

يكون حرًا في إبداعه للصور الذهنية كيف يشاء. لكن هذا العمل يكون بعيدًا عن عمل الجينات الوراثية التي تدون فيها السلوكيات المتوارثة الخاصة بهذا المخلوق وجنسه والمُسجِلة فيها في شكل صور ذهنية، والتي تحدد خط نمو هذا المخلوق وتطوره. إذن الجين الوراثي ليس له دور في تطوير الصور الذهنية، بل تُسجل الصور الذهنية فيه عبر الأجيال وحسب. أما تطويرها فمهمة المخ وخلاياه العصبية التي تبدع صورًا جديدة في كل لحظة، يقول هوتر عن طريقة صنع الصور الذهنية: «على مدار عمليات التطور طالما تغيرت العلاقات بين أشكال الحياة المختلفة. وبذلك تمكنت الأشكال التي يكون تطور المخ فيها وسلوكها غير مقيدين بنموذج جيني جامد، والتي نشأت برامجها الجينية بحيث تسمح بتغيرات لاحقة في نماذج السلوكيات العصبية المحددة للسلوك، أن تثبت وجودها بشكل أنجح ما يكون.»[١]

مكنت الطبيعة المتطورة للحياة الأشكال التي لا يكون تطورها مرتبطًا بنموذج جيني جامد؛ من أن تتطور وتنشئ أشكالًا جديدة وتسمح بتغيرات لاحقة في نماذج سلوكيات عصبية قديمة ثابتة، وأن تطور وتغير من سلوكها وتبدع أشكالًا من نسج خيالها وسلوكيات جديدة، فالجين لا يتطور، لأنه مرتبط بنماذج ثابتة فيه تضع الخطوط الأساسية لنمو العضو مما يجعل (كما قال تشومسكي) نهاية الذراع تنمو لتكون جناحًا (في الطائر) وتنمو لتكون يدًا (في الإنسان) رغم أنها نهاية ذراع في الحالتين.لذا لا يوجد نموذج لهذا التغير والتطور الإبداعي في الجين، فهو نموذج جيني جامد متوارث، أما الآخر فنموذج جديد يسمح بإبداع سلوكيات جديدة ويطورها.

ب ـ الجين الوراثي والطفرة:

قد تحدث للجينات الجامدة طفرة في نموها مما يصنع ثقبًا في البرامج الجينية الجامدة، للتحرر وتنطلق فتبدع. لقد «تحول ذلك الثقب المتقدم للبرامج الجينية الجامدة السابقة إلى شرط لازم لحدوث محاولات التكيف اللاحقة والقدرة على التعلم واكتساب الخبرات وتغيير البُنى البيولوجية التي تخضع للتفكير والشعور والفعل. من جهة يقدم ذلك الثقب في البرنامج الجيني دومًا فرصة فريدة من نوعها لمحاولات تكيف جديدة، ومن جهة أخرى هناك خطر يتمثل في ذلك الثقب. كما لم

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٤٦.

تعد البرامج الجينية تحدد بالضبط كيف يتوجب على الجهاز العصبي أن يتطور.»[1]

قيمة هذا الثقب أنه يضع شرطًا لحدوث التكيف ويمنحه القدرة على التعلم واكتساب الخبرات وتغيير البني البيولوجية التي تخضع للتفكير والشعور والفعل، أي أن هذا الثقب الناتج عن الطفرة يُمكِّن الفرد من التكيف مع عالمه ويمنحه القدرة على أن يتعلم ويكتسب خبرات جديدة، ومن ثم يغير من البني البيولوجية التي تتأثر بالتفكير والشعور والفعل الذي يحدث للفرد. إن تطور المخ غير المرتبط بالجينات الجامدة هو ما يُمكن المبدع من خلق صور ذهنية جديدة بفضل قدرة المخ على التغيير؛ متأثرًا بتغير العلاقة بين أشياء الحياة، وبفضل التكيف مع تغيراتها، فيمنحه القدرة على التعلم واكتساب الخبرات، وتغيير البنى البيولوجية (أي التراكيب البيولوجية داخل المخ التي تخضع للتفكير والشعور والفعل كنتيجة لهذه التغيرات)، ويقوم هذا الثقب بمحاولات التكيف مع كل تغير بالحياة، فلم تعد البرامج الجينية المدونة في الشريط الجيني الوراثي المتحكمة في نمو الجهاز العصبي، لذا يجب إيجاد آلية أخرى تتحكم في توجيه هذه العملية.

ج ـ أثر الخبرات الجديدة على الجينات وتغيرها:

الخبرات تؤثر على الجينات، «فالخبرات والتغيرات تؤدي إلى أن تبدأ الخلايا العصبية على سبيل المثال في نقل تسلسلات جينية جديدة وتعطيل أخرى، كما تغير الخبرات الجديدة التعبيرَ الجيني، يحدث ذلك داخل المخ حتى مراحل متقدمة من العمر ويبني الأساس اللازم لمرونة هذا العضو مدى الحياة وقدرته على التعلم ... وفي أثناء تلك المرحلة تكون تلك المرونة العصبية المرتبطة بالخبرة ـ وبالتالي تغيرات التعبير الجيني والمرتبطة بالخبرة ـ في أشد درجات الوضوح على الأقل داخل المخ، حتى أنه قبل الولادة يكتسب الجنين الذي لا زال في مرحلة تطوره خبرات جديدة بغزارة ... وتوجد كذلك تأثيرات محركة معرفية وعاطفية أقل من شأنها أن تغير التعبير الجيني للخلايا الجنينية»[2]

على هذا يمكن أن نتوقع تغيير الجين الوراثي للإنسان بتغيير خبراته وإكسابه

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٤٦.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٤٦ ـ٤٧.

خبرات جديدة يخضع لها؛ فتغير سلوكه الجيبي الوراثي. هذه الخبرات المنقولة إلى الدماغ البشري عبر جيناتهم الوراثية تجعل رصيدهم من الصور الذهنية كبيرًا، هذه هي المرحلة الأولى لتكوين الصور الذهنية لدى الفرد والأديب، إنها مرحلة جمع واكتساب الصور من: ١ـ الجينات الوراثية. ٢ـ الخبرات المكتسبة بالتعلم، فالأولى: خبرة منقولة بالوراثة والثانية: خبرة منقولة بالتعلم.

د ـ الجينات ونقل الصور الذهنية عبر الأجيال:

مرحلة انتقال الصور الذهنية للبشر عبر أجيالهم، فكيف يحدث هذا الانتقال؟ «على مدار آلاف السنين نقلت هذه الصورة عن نظام مستدام وطبيعي أبدعته روح الخالق من جيل إلى جيل، وليس ذلك على سبيل العادة بل بسبب الأهمية التي كانت تتمتع بها بالنسبة للناس بوصفها قوة حاسمة مقدمة للدعم والتوجيه ومؤسسة للنظام، كما كانت أهم مصدر للتغلب على الخوف وعدم الأمان. وكلما نجحت جماعة في استخدام هذا المصدر وتثبيته استطاع أعضاء تلك الجماعة مواجهة كل المخاطر بلا خوف وعلى نحو أكثر أمانًا وتمكنوا بشجاعة أكثر وبلا قلق البحث عن حلول إبداعية جديدة للتحديات المتجددة دومًا.»[1]

لقد مكن انتقال الصور الذهنية وراثيًا الفرد من السيطرة على مخاوفه وتجنبها، نظرًا لما تحمله الخبرة المنقولة له منها في جيناته الوراثية؛ من التغلب على المخاطر والمخاوف، هذه الخبرات الوراثية تحضر أيضًا بذهن الأديب لحظة إبداعه، فتمكنه من تجنب مخاوفه، وقد يعبر الأديب عن مخاوفه ضمن أدبه مباشرة؛ بما يعني إمكانية ظهور صوره الذهنية الموروثة في أدبه حتى لو كانت مؤلمة، فقد انتقلت إليه عبر جيناته الوراثية كالتي اكتسبها بخبراته السابقة.

ثانيًا: الحمض النووي وتوسيع الصور الذهنية.

يقوم الحمض النووي بإكمال الصور الذهنية الناشئة «فما يجب أن يملكه كل كائن حي وما يجعله حيًّا هو خطة مترسخة في داخله ومصفوفة متحكمة في نظامه الداخلي وموجهة لتركيبه أي صورة انطباعية ذهنية عما قد يكون عليه أو ما يمكن أن

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٩.

يكون عليه ... ولقد قدمت سلاسل الحمض الريبي النووي المستخدمة في البداية كناقل للمعلومات شروطًا مثالية لذلك وكان من الممكن توسيع وتحويل وإكمال الصور الذهنية الناشئة ذات مرة بطريقة متنوعة من خلال:

١ـ تزاوج التابعات الناشئة بالفعل. ٢ـ وعمليات إطالة السلاسل.

٣ـ ومن خلال التحور وإعادة الربط. ٤ـ ثم إنتاج صور جديدة دومًا.

٥ ـ والحفاظ على الجينوم. ٦ـ ونقلها للأجيال التالية.» [١]

ثالثًا: الجينوم والصورة الذهنية:

١ـ تعريف الجينوم

«الجينوم: هو مجموع المادة الوراثية التي تحتويها الخلية والتي يوجد معظمها في نواة الخلية وتسمى الجينوم النووي (Nuclear Genome) وهي تتضمن كل المورثات (Genes) بما فيها المادة الوراثية التي توجد في داخل الميتوكوندريا (المتقدرة) ... وجينوم الميتوكوندريا (المتقدرة) وهو عبارة عن جزئ (د. ن. أ) واحد موجود داخل الميتوكوندريا، ويتألف من ١٦٦٠٠ج ق، ويتألف من ٣٧ مورثة تتوزع كالتالي (مورثتان مسؤولتان عن تشكيل ما يسمى الحمض النووي الريبي الريبوزومي rRNA، 22 مورثة مسؤولة عن إنتاج الحمض النووي الريبي الناقل tRNA،13 مورثة المسؤولة عن إنتاج البروتينات المسؤولة عن توليد الطاقة في الخلية) ... ويتألف الجينوم البشري من ٢٤ صبغيًا (٢٢ صبغًا جسميًا وصبغين جنسيين هما (x.y).» [٢]

٢ ـ آلية عمل الجينوم في معالجة الصور الذهنية.

«ظل الجينوم بتسلسل الحمض النووي الريبي المخزن والمستعد والمسؤول عن إنتاج، بل واستدعاء الصور الذهنية المستخدمة لبناء أشكال الحياة المختلفة للصور الذهنية المستخدمة والحفاظ عليها هو المستوى الوحيد لفترة طويلة، لكن

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٦.

(٢) العصر الجينومي: د. موسى الخلف، مجلة عالم المعرفة العدد ٢٩٤، يوليو ٢٠٠٥، الكويت، ص٣٩ـ٤٠.

مع توسع نموذج سلسلة الحمض النووي الريبي كان من الممكـن بنـاء توجيـه ردود فعل أكثر تعقيدًا ومتسقة مع بعضها البعض على نحو أكثر دقة، فضلًا عن تكـوين ردود الفعل وسلاسل من ردود الفعل. وعلى هذا الأسـاس أمكـن فيمـا بعـد بنـاء تراكيـب خلوية أكثر تمايزًا كخلية واحدة حية بلا قيود في البداية ثم كأعضاء متعددة الخلايا، ثم تقوم الكائنات متعددة الخلايا باستخدام هذا النموذج مـن الحمـض النـووي الريبـي وكأنه مخطط بناء لتوجيه التعاون وتنظيم الخلايا أثناء عمليـة تطـور الجنـين لتفعيـل عمليات التخصص والتباين الخلوي داخل الجنين وتوجيهها حتـى تتكـون تراكيـب عضوية وأعضاء ونظم عضوية قادرة على العمل »[١]

ظل الجينوم المخزن والمسؤول عن إنتـاج الصـور الذهنيـة واسـتدعائها مـن خلال تسلسل الحمض النووي، (هذه الصور تستخدم لبناء أشكال الحياة المختلفـة، فهي تصنع داخلنا صورًا ذهنية وتصورات للأشياء الموجودة في حياتنا والحفاظ عليها داخلنا في ذاكرتنا)، هو المستوى الوحيد لفتـرة طويلـة، ثـم حـدث توسـع في نمـوذج الحمض النووي الريبي (أي في عمله)؛ مما أمكن من بناء تراكيب خلوية لصنع الخلية الواحدة، ثم كائن متعدد الخلايا باستخدام الحمض النووي الريبي الذي وضع خطـة لبناء الإنسان في الرحم من خلال تعاون وتنظـيم الخلايـا أثنـاء عمليـة تطـور الجنـين ليتكون من تعاون وتنظيم هذه الخلايا معًا إنسان في الرحم بكل صفاته الوراثيـة التـي نقلت له عبر التسلسل الجيني وحمضه النووي الريبي.

«أخذت الأجيال اللاحقة عن الأجيال السابقة كلًا من نموذج السلوك الـداخلي والتسلح الضروري لهذا التطبيق ... لم يبق مـن هـذا التنـوع مـن الصـور المنـتج مـن الصور الذهنية المترسخة جينيًا سوى تلك الصور التي ارتقـت لتكـوين نمـاذج لبنـاء عضو غير قادر على البقاء فحسب، بل كان قادرًا أيضًا على نقل هـذه الصـور الداخليـة لأجيال تالية كثيرة قدر الإمكـان أو لـبعض منهـا الـذي اسـتطاع البقـاء حيًّـا. أثبتـت استراتيجيات الانتقال صلاحيتها من حيث المبدأ بوصفها أساسًا للحفاظ على الصور الذهنية الناشئة والمخزنة لتتابع الحمض النووي الريبي ونقله عبر الأجيال»[٢]

أدي الانتقال الوراثي للصور الذهنية المكتسبة عبر الأجيال نتيجة خبـرات مـر

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٦.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٧.

بها الإنسان إلى بقائه على قيد الحياة، فالصور الذهنية التي تمثل الأشياء المخيفة والمرعبة له تدون في جيناته الوراثية وتنقل عبر الأجيال، مما يفسر انصراف الطفل الرضيع بوجهه عنك عندما تحاول وضع إصبعك في عينه، إنها خبرة وراثية، انتقلت إليه عبر الجينات كخبرة تعلم منها أجداده الحرص على العين، والتأهب لكل شيء مفاجئ يأتي إليها والاستعداد له، وهو ما يفسر تجنب الإنسان العادي والأديب كل ما من شأنه أن يمثل خطرًا عليهما؛ إنها خبرة نقلت جينيًا لهما.

لقد استطاع الأديب أن يوظف هذه الصفة الوراثية المنقولة إليه جينيًا عبر أجيال سبقته في صنع أدب يقطر ألمًا ويفيض حزنًا؛ مما يجعلنا نشاطره الأحزان ونقاسمه الآلام، فنبكي عند سماع قصيدته أو قراءة قصته، لقد صب فيهما من آلامه المخزنة بحمضه النووي أطنانًا مما نقل إليه من خبرات مؤلمة من أجداده، لقد نقلت له في شكل صور ذهنية استدعاها كاملة الملامح، فعشناها معه كأنها وليدة اللحظة، إنها مصدر ألام الأديب وسر إبداعه المختفي خلف صوره الذهنية.



الفصل الثالث

الصور الذهنية والإبداع الأدبي

ما علاقة الصور الذهنية بعملية الإبداع التي تحدث في الدماغ وما دورها فيها؟ هل الصورة الذهنية تعين المبدع على صنع صور إبداعية في ذهنه لم يسبق إليها؟ إذن يجب أن ننظر إلى الصورة الذهنية عن كثب وتفاعلها مع خلايا مخ المبدع ليخرج لنا في صورة أدبية لا نتوقعها.

القسم الأول: الصورة الذهنية الإبداعية خاصة بالبشر.

قبل أن ننطلق في الحديث عن القدرة المخية على إبداع الصورة الذهنية لدى البشر، يجب بيان تميزهم بهذه القدرة عن غيرهم في جانب الإبداع الأدبي.

أ ـ صنع الصور الذهنية قدرة إبداعية متنامية لدى البشر:

لنبدأ عرض قضية الإبداع وعلاقتها بأمخاخ الخلائق بالسؤال عن الصورة الذهنية بأمخاخ كل الخلائق، لماذا نتحدث عن الصورة الذهنية لدى الإنسان فقط ونركز حديثنا حوله على الرغم من وجودها في أمخاخ كل المخلوقات حتى وحيد الخلية منها؟ الإجابة أن «الإنسان يعد هو الكائن الوحيد على وجه الأرض الذي:

١ـ نجح في جمع مخزون متنامي الحجم باستمرار من الصور الذهنية المشكلة ذاتيًا عن طبيعة وحالة العالم وطبيعته الشخصية على مر ملايين السنين.

٢ـ فضلًا عن نجاحه في نقل تلك الصور من جيل لآخر.

٣ـ كما يُعد الإنسان الكائن الوحيد القادر في تخطيط أفعاله على أساس هذا المخزون من **الصور الذهنية** عن وعي وإدراك وعلى نحو استشرافي حتى ولو لم يكن ذلك على نحو مستدام.»[١]

امتلاك الإنسان صورًا ذهنية تفاعل معها ووظفها بإبداع اختراعات جديدة منها كل

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٢٣.

يوم؛ جعلهن المخلوق الوحيد المبدع في هذا الكـون، فكـل الخلائـق تخـزن في ذاكرتهـا صورًا ذهنية متعددة من خبرات اكتسبتها كل يوم مما يمر بها من أحداث، لكنهـا وظفتهـا جميعًا في الحفاظ على نوعها فقط، لتصـبح صـورها الذهنيـة مسـيرًا لحياتـه وسـر بقائهـا ووسيلتها للدفاع عن نفسها. لكن الإنسان المخلوق المبدع الذي استطاع أن يغير في نمط حياته ويطور ويبدع فيها بسبب امتلاكه لهذه الصور الذهنيـة وتوظيفهـا في إبداعـه لم يعـد يحيا في كوخ وكهف، فأبدع البيوت وناطحات السحاب، في الوقت الذي ظل يحيا أذكـي حيوان(الثعلب) في حفرة عفنة، فلم يخطط لأفعاله الآتية ويتطلع لمكان أفضـل للعـيش، فلم يوظف صوره الذهنية لهذا الغرض.

إذن الإبداع قدرة كامنة في أدمغة البشر؛ ليصبح الإنسان المخلوق المبـدع الوحيـد في الكون، لأنه يمتلك مخًا؛ كذا سائر المخلوقات، ويحارب من أجـل البقـاء، ويمتلـك رصيدًا من الصور الذهنية وكذا سائر المخلوقات، فلماذا لا يبدعون مثله؟ لأنه المخلوق الوحيد المبدع الذي وهبه الله سبحانه وتعالى قدرات خاصة تأهله للقيام بالمهمة المكلف بها وهي عمارة الأرض، ومنها القدرة على الربط بين الأشياء المتنافرة والمتباعـدة وخلـق أشياء جديدة. مما مكنه من إبداع صور ذهنية جديدة من صـور ذهنيـة قديمـة تجلـت في إبداعه آلات ومعجزات يصنعها من صوره الذهنية.

هذا فيما رأينا من إبداعه آلات وأجهزة واختراعات جديدة، لكـن هنـاك مسـتوى أعلى من هذه الاختراعات والآلات، إنه مستوى النفس الإنسانية الراقيـة التـي كرمهـا الله سبحانه وتعالى وفضلها على كثير من خلقه، والسـكنة بـين جنبـات الإنسـان، لقـد تفجرت داخله لتعبر عن هذا الرقي والتكريم، فانطلقت لعبـر عـن نفسـها مـن خـلال الفنون المختلفة التي تميزت بها النفس الكامنـة داخـل الإنسـان؛ فكانـت الموسـيقى والرسم والأدب وغيرها من الفنون وسيلة النفس الإنسانية للتعبير عن رقيها وتميزها، فأتي الأدب ليعبر عن رقيها الذي لم نجده لدى غيره.

ب ـ المخ مصدر إبداع الصور الذهنية:

«أثبت هذا العضو، أي المخ، أنه قادر على توليد صور داخلية متحكمة في السـلوك في شكل نماذج تنشيط وتفاعل محددة بين خلايا مستعدة للتفاعل بشدة وتخزين تلك الخلايا في شكل نماذج وصلات عصبية واسـتخدامها للحفـاظ عـلى النظـام الـداخلي للنسق بالكامل، وبفضل هـذا الجهـاز المولـد للصـور الجديـدة أصـبح في الإمكـان

ترسيخ خبرات مكتسبة على مر الحياة في شكل تشابكات عصبية محددة وتفعيلها للتغلب على مشكلات وتحديات جديدة.»[1]

يستطيع الإنسان، بفضل مخه وخلاياه العصبية أن يبدع في كل لحظة صورًا ذهنية تنقل إلينا من يحدث داخله من خلجات وأفكار متصارعة بين خلاياه، وتصور ما يحاول قوله أو ما يفكر فيه. لذا يعد المخ أساس بل مصدر كل عمليات تفكير عادية أو إبداعيه، فهذا الجهاز هو المولد للصور الذهنية والمخزن لها ولكل ما يكتسبه الإنسان في حياته من معارف توضع في وصلات تشابكاته التي بين خلايا مخه، مما مكنه من استحضارها لحل مشكلاته والإبداع كل جديد.

ج ـ تطور القدرة على الخلق والإبداع لدى البشر:

«إن ما اتضح من القضاء على الصورة النموذجية الموروثة عبر مئات السنين عن خالق لكل شيء على وجه الأرض أضحى حقيقة مؤكدة منذ بداية القرن الواحد والعشرين مفادها: أن الإنسان قد جعل نفسه مبدعًا وخالقًا. لكن ما تمكن من خلقه ظل أجوف ساكنًا بطريقة غريبة وظل مرتدًا إلى نفسه وموجهًا لإرضاء الاحتياجات البيولوجية مثل الصور الذهنية التي تشير إليها عملية الخلق والإبداع تلك. إذ وقعت عملية النشوء والارتقاء المتعلقة بالصور الذهنية أكثر تعقيدًا ... وأدت مواصلة التطور المهمل عبر الأجيال لعمليات إرشاد مشتركة وطويلة الأمد إلى اضطراب في بنية العلاقات الداخلية للمجتمع التي بدأت التأثير في كل مجالات الحياة المجتمعية»[2]

على الرغم من أن الإنسان هو المخلوق المبدع في هذا الكون والذي يبهرنا كل يوم بإبداعه؛ فقد ظل إبداعه أجوفًا ساكنًا نظرًا لأن إبداعه كان لتلبية احتياجات بيولوجية من طعام وشراب وتتكاثر فقط، وقد حدث تطور للصور الذهنية نتيجة حدوث نشوء وارتقاء للمجتمع وظهور كوارث عبر الأجيال، وهذه العوامل صنعت منه مبدعًا أكبر نتيجة محاولته إيجاد حلول جديدة لمشكلاته الطارئة، لقد خرج بإبداعه بالتفكير خارج الصندوق، أي خارج حدود التفكير النمطي، فيصنع من صور ذهنية سابقة حلولًا لصور ذهنية جديدة يدركها الآن.

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٨.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٣٢.

د ـ خروج الإنسان على الصندوق بإبداع صور ذهنية:

«بعد أن اكتشف الناس أنهم قادرون على تغيير العالم أو تشكيله طبقًا لتصوراتهم لم يكن الأمر سوى مسألة وقت حتى حلت محل الصورة القديمة المتمثلة في نظام عالمي أبدعته روح الخالق صورة جديدة بدا الناس فيها مكتشفين ومشكلين للعالم. اكتمل هذا التحول في العالم الغربي منذ عصر التنوير وبداية عصر الصناعة بسرعة خاطفة خلال عدة أجيال قليلة ... ولكن لم تتمكن الصورة الجديدة المركزية للإنسان بوصفه مبدعًا ومؤسسًا للنظام في تحقيق النجاح الذي حققته الصورة القديمة ... لكن عالم التصورات الداخلية المتمركزة حول الإنسان بوصفه مبدعًا وموجهًا يعاني من نقيصة هامة لا يمكن تجنبها عن طريق النجاح المتواصل، لأن هذه الصورة لا تخرج عن حيز الإنسان وتشير إلى أنه يكمن خارجه حقيقة كيان وقدراته»[١]

القسم الثاني: الصور الذهنية وصنع الإبداع

كيفية إبداع الصورة الذهنية، إنها عملية عصبية تتم بالدماغ كالآتي:

أ ـ الدماغ قوة غيبية تصنع الصور الذهنية لخيالنا:

«بدأ الناس في وقت مبكر للغاية في استخدام قدرتهم المجردة على التصور لصنع صورة عن القوة غير المرئية التي أوجدت الناس أنفسهم فضلًا عن أشكال حية متنوعة على الأرض، وما تبقى من هذه التصورات السابقة موجودة في أساطير الخلق المختلفة في كل الثقافات، لقد أعطى الناس في كل أرجاء الأرض اسمًا لهذه القوة، بل أيضًا شكلًا ماديًا ملموسًا. وكان يكمن خلف ذلك دومًا صورةُ قوة روحانية **مبدعة** تفوق عقل البشر واشْتُقتْ من هذه الصورة الفوقية الواصفة لكينونة وصيرورة كل شيء التصوراتُ الأخرى للظواهر القابلة للملاحظة والقوة العاملة خلف تلك الظواهر. وعملت كمصفوفة ذات توجيه مركزي ومؤسس للنظام، وكمصفوفة تحكمت في الفكر والشعور والفعل الإنساني التي نقلت إليها كل الصور الأخرى عن العالم وعن ذاتها، واستخدمت هذه المصفوفة لتنظيم حياتهم الفردية والجماعية لبناء أنفسهم وكيانهم المشترك وأمدتهم هذه الصورة المركزية بعلامة التوجيه التي كشفوا

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٩.

بواسطتها عن إمكاناتهم وكذلك حدود مساعيهم لتشكيل عالم حياتهم الخاص.»[1]

إنها القدرة الإبداعية الكامنة داخل عقول البشر التي كنَّا نظنها قوة غيبية تفوق عقول البشر لكنها قوة الخلايا العصبية التي تعمل في صمت داخلنا، لتجعلنا نبدع كل جديد، إنها قدرة مدربة على التصور والتخيل وخلق صور ذهنية إبداعية، لكن من أين أتت القوة الإبداعية؟ اعتقد الناس خطأً أنها قوة غيبية روحانية مبدعة تفوق عقول البشر، لكنها قوة المخ مصدر كل إبداع.

ب ـ الإبداع والجمود الفكري والصورة الذهنية:

يصاب بعض الأشخاص بجمود في فكرهم وعدم الإبداع، «فأحيانًا ما يرفض البشر التعرض إطلاقًا لمدركات جديدة لأنهم وصلوا إلى قناعة تفيد بأن كل ما هو جديد أو غريب سيسبب اضطرابًا وتهديدًا من جديد لتوازنهم الداخلي المتكون حتى ذلك الوقت في الغالب يكون هؤلاء البشر قد اكتسبوا خبرة متكررة أو اضطرابًا لاكتسابها تفيد بأن **انفتاحهم للجديد والغريب غير مفيد بالنسبة لهم أو يمثل خطورة عليهم**. وهذه الخبرة تستقر في شكل **نماذج تشابك معقدة في الأجزاء العلوية الخاصة بتداعي الأفكار من الفص الجبهي** كصورة ذهنية فوقية تدبر قدرتها الإدراكية أي تحدد انفتاحها. وهذه الصورة الذهنية الفوقية باعتبارها موقفًا وقناعة مكتسبة من قبل، تعوق فيما بعد نقل صور التوقع من شبكات تداعي الأفكار الأخرى في **القشرة إلى منطقة الدماغ البيني**.

هذا النوع من البشر يتوقف عن إدراك المتغيرات التي تحدث له أو للعالم الذي يعيش فيه. إن قناعتهم ومواقفهم السابقة التي تكونت لديهم يتم **تثبيتها في الفص الجبهي من المخ كصور ذهنية قوية لدرجة أنها تعوق استدعاء وتسوية الصور الإدراكية المنفردة** أو حتى الصور الأخرى الموجودة بالفعل في الأجزاء القشرية التي تتمركز فيها تداعي الأفكار. فهم لا يسمحون مطلقًا بكل ما تحمله الكلمة من معان بأن يؤثر عليهم شيء آخر»[2]

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٨.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٦٢ ـ ٦٣.

هؤلاء ليس لديهم قدرة على الإبداع، بل لديهم جمود فكري؛ يتمثل في تمسكهم بكل قديم تقليدي، ولا يفكرون خارج الصندوق أبدًا، ويشعرون براحة مع صفة، ربما انتقدهم الآخرون بسببها، وهم لا يعترضون على هذا الوصف، ولا يحاولون تغيير سلوكهم أو طريقة التفكير، ولهذا لا نجد بينهم أديبًا مبدعًا أو مفكرًا أو مخترعًا، لماذا؟ لأن خلايا مخهم رُكِبت هكذا وهو ثابت بالفص الجبهي منه، في شكل صور ذهنية قوة تهيمن وتسيطر عليهم، إنها آلية عمل مخهم، فلا توجد لديهم خبرة كبيرة لأن خلاياهم ليس بها صور ذهنية متجددة بل قديمة، ولا يوجد لديهم ذرة كربون نشطة تدفعهم إلى الابتكار والاختراع والتطوير.

ج ـ القدرة على الإبداع لدى البعض:

في مقابل أصحاب الجمود الفكري، «يوجد نوع من البشر الذين يستطيعون أن يقوموا في مرحلة الطفولة وفي الفترات اللاحقة من حياتهم باكتساب الخبرة مرارًا ويثبتون القناعة الداخلية في فصهم الجبهي من المخ بأن التسوية المتواصلة لصورهم الإدراكية الداخلية الموجودة بالفعل في البيانات الحسية الجديدة يؤدي إلى عملية تحسين مهمة بالنسبة لهم ومعنية للتغلب على صعوبات الحياة وتوسيع القدرة على الإدراك. إن وجود الصور الذهنية الفوقية يسهل عليهم في المراحل اللاحقة من حياتهم استدعاء وتسوية صور التوقع الذهنية الخاصة بهم والموجودة في الأجزاء القشرية المختصة بتداعي الأفكار من أجل مجالات إدراك منفردة أو متعددة، لذلك فهم يتركون عملية استكمال بناء أنفسهم لتتم تحت تأثير المتغيرات الدقيقة والكثيرة للغاية سواء تلك التي تحدث لأجسامهم أو لعالمهم الخارجي.»[(١)]

إنها قدرة على الإبداع لديهم، وهي تنطلق من مخهم في الفص الجبهي منه، إنها تعود إلى طبيعة تكوينهم المخي ولا يدّ لهم في هذا، فهم مبدعون بالفطرة. فيوظفون ما لديهم من صور ذهنية في ابتكار الجديد والتفكير خارج الصندوق لتوليد أفكار جديدة، ونتيجة ما لديهم من ذرات كربون نشطة تدفعهم إلى الإبداع.

د ـ تكوين الصور الذهنية لدى الأديب.

إذا كان الأمر كذلك أن بعض الأفراد لديه قدرة إبداعية؛ فإننا نراها بصورة كبيرة

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٦٣.

لدى الأدباء، فمنهم المبدع ومنهم الأكثر إبداعًا والخامل النمطي كيف هذا؟

١ـ كيف تتكون الصورة الذهنية لدى الفرد والأديب؟

عندما نتكلم عن الصورة الذهنية التي هي أساس ومنطلق إبداع الأديب ووسيلته في التفكير، وكذا دورها في تحديد مسار حياته بل الفرد والجماعة، فلا بد من تتبع نشأة الصورة في مخهم بدءًا من المرحلة الجنينية وما قبلها حتى يصنع في ذاكرته خزانة مليئة بالصور الذهنية التي تعينه على تحديد سلوكه وانفعاله؛ بناءً على ما لديه من صور ذهنية مكنته من إبداع صور أدبية جديدة بفضل رصيده من الصور الذهنية وخبراته التي جمعها على مدى حياته، لذا يجب العناية بهذا كخلفية تفسر الصور الأدبية التي تبدو أحيانًا غريبة لدى الأديب، ووضعها بالحسبان عند دراسة الصورة الذهنية وتكوينها بمخ الأديب.

يجب معرفة كيفية تكوين الصور الذهنية في دماغه، لأنها عملية في أصلها عصبية فـ «مثلما تمكن علماء المخ في السنوات الماضية من توضيح مدى أهمية العقل والطريقة التي يفكر بها الإنسان ويشعر ويتصرف في معرفة أي شبكات الخلايا العصبية في مخ الإنسان سيتم ترسيخها وأيها ستعرض للتفكيك ويتم التخلص منها بسبب قلة الاستخدام. لذا من المهم معرفة كيفية **تكوين الصور الذهنية** التي يصنعها الإنسان عن نفسه وتشكل علاقاته بالآخرين وبالبيئة المحيطة، وأخيرًا وليس آخرًا، بقدرته الخاصة على تشكيل حياته وفقًا لتصوراته.»[1] هي قدرة إبداعية في الأديب تظهر ذاتيته، وتشكل صوره الذهنية.

٢ ـ قيمة تكرار تنشيط مسارات الإثارة:

إن تكرار المبدع لصور ذهنية معينة واستحضارها، يجعلها حاضرة دائمًا بذهنه وقريبة من خاطره، يتذكرها ويذكرها في أدبه كثيرًا، وذلك لأن هذا التكرار يصنع لها مسارًا خاصًا بين خلاياه العصبية التي اشتركت في صنع هذا النموذج بعينه. فالأديب الذي يصور كل جميل في حياته بصورة الزهور والورود قد أتاه هذا من صنع خلاياه العصبية صورة للجمال من خلال نموذج للجمال تكون من صور ذهنية قديمة مترسخة في مخه تجعله يتمثل الجمال في هذه الزهور والورود التي أنشأتها خلايا معينة في دماغه، ثم

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٧.

تستدعيها كلما مر الأديب على شيء جميل أو أراد وصف مكان أو فتاة بالجمال، وذلك لأنه «كلما تكررت استثارة هذا النموذج التنشيطي المتداخل بعد ذلك (لأن نفس انطباع الحاسة أو انطباع مشابه يظهر مجددًا) ازدادت قوة مسارات الخلايا العصبية المشتركة في نشأة نموذج التنشيط المعني وأصبحت أكثر ترسخًا واستقرارًا. ومن الممكن استدعاء الصورة الذهنية الجديدة دون إدراك حسي خارجي أي من الذاكرة»[١]

هذا الأمر يفسر إلحاح بعض الأدباء في وصفهم للخوف أو الجمال أو الحب بصورة ذهنية متكررة، يستدعونها كلما أرادوا فعل هذا، فهذا يرجع إلى أن لهذا الشيء صورة ذهنية مترسخة في خلايا هذا الأديب، ربما لا نجدها لدى أديب آخر حتى ولو كان معاصرًا له، ونظرًا لكثرة تكرارها لديه فإنه يستدعيها دون العودة إلى الذاكرة، لأنها أشياء حاضرة بدماغ دائمًا فلا حاجة لتذكرها.

هـ ـ الصورة الذهنية والقدرات الخاصة بالفنانين والمبدعين:

متى يبدأ الإبداع بالظهور في المبدع؟ في البداية يتميز المبدع بكل الفنون بقدرة خاصة منحته إياه صوره الذهنية الغزيرة والتي تظهر في قدرته على خلق وإبداع صور ذهنية ابتكارية جديدة، فهناك «متطلبات خاصة جدًا للقدرة على إدراك ظاهرة بعينها وإدراك كيفية ارتباطها بخبرات معينة في مرحلة الطفولة وبالعديد من الأنشطة الوظيفية فيما بعد. يمكن كذلك أن تؤدي إلى تطور القدرة على إدراك ظواهر بعينها لدى حالات فردية من الأشخاص بشكل فائق الجودة. هؤلاء الأشخاص يتحولون فيما بعد إلى فنانين حقيقيين في الإدراك يستطيعون التفرقة بين الانطباعات الحسية البصرية أو السمعية أو الخاصة بالتذوق أو اللمس بشكل دقيق للغاية وتنظيمها بشكل جيد حين يبدأ البشر العاديون في معرفة ما الذي يستطيع المخ البشري فعله فيما يتعلق بتلك القدرات.»[٢]

مثال: «هذا الأمر يسري أيضا على سبيل المثال على طبيب يفحص نتيجة الأشعة. إن الصورة الذهنية المعقدة التي يستخدمها هذا الطبيب ليفهم علامة ما في هذا السواد الموزع تدل على تغير مرض تتكون فقط بشكل تدريجي من خلال اشتغاله بهذا العمل من بعدها لا بد أن يبدأ في عمل تسوية للصورة الإدراكية البصرية التي نشأ من خلال

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٨.
(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦٣ ـ٦٤.

تأمل صور الأشعة مع كل الصور الذهنية الداخلية الأخرى التي كونها في مخه من السمات التشريحية والإكلينيكية التي تميز الإنسان الصحيح والمريض. وبذلك يستطيع من خلال تلك الطريقة فقط أن يرى في صور الأشعة ما يبقى خفيًا على من لم يتعلم ذلك.»[١]

هذا ما يحدث للأديب أيضًا، فهو يجمع في ذهنه صور ذهنية كثيرة من قصص اطلع عليها وكون منها صوره الجديدة، ويبنى عليها أحداث قصته وأبطالها ونهايتها، وكذا الشاعر يكتسب حرفته في الشعر، إلى جانب موهبته الشعرية، أن يكون راويةً لشاعر آخر، حفظ شعره ورواه، كما رأينا في كعب بن زهير الذي كان راويةً لأبيه زهير بن أبي سلمى، فتدون في ذاكرته الصور الذهنية الخاصة بشاعره الذي يروى عنه، ثم ينمي هو فيها من خلال قدرته الإبداعية وموهبته في إبداع الشعر.

القسم الثالث: خصائص الصورة الذهنية الإبداعية

أ ـ دور اللغة في نقل الصور الذهنية الإبداعية وتنميتها:

تلعب اللغة دورًا أساسيًا في نقل الصور الذهنية من شخص لآخر، وكذا الخبرات الذاتية التي تدخل بعد ذلك ضمن عملية برمجة في كل ثقافة ومعارف الجماعة، يقول جيرالد «كما كان من الممكن **بفضل اللغة** فيما بعد، نقل هذه الصور الذهنية الداخلية المتحكمة في السلوك في مرحلة الانتقال إلى المستوى من شخص لآخر وقابلة للتواصل. ثم نقل الخبرات الذاتية إلى أشخاص آخرين وامتزاجها مع خبرات آخرين وتوسيعها ونشأة مخزون متنام باستمرار وموروث ثقافي من الصور الجمعية المكونة من الخبرات المتراكمة على مر التطور الحالي لجماعة في التغلب على المشكلات الداخلية والخارجية، وظهرت هذه الصور الذهنية في الذاكرة الجمعية والمتناقلة كأدوات فاعلة وقوية في تقييم العالم الخارجي (صور العالم) وشروط التطور الخاص (صور البشر)»[٢]

اللغة حصيلة ما خزنه الفرد من كلام جماعته اللغوية، لذا فليس من المستغرب أن تأتي صوره الذهنية حاملةً سمات وخصائص هذه اللغة، فهي تنقل الصور الذهنية الداخلية المخزنة في دماغ الفرد، والمتحكمة في سلوكه، مما يجعلنا نقول: إن هذا

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦٣ ـ٦٤.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٨.

الشخص مكتئب، لأن صوره الذهنية التي تعبر عنها لغته وتنقلها لنا هي صـور كئيبـة، وفي المقابل نقول: إن هذا الشخص مبتهج لأن صوره الذهنية مبتهجة وتعبر عـن هـذا لغته. لكن من أين أتت هذه الصور الذهنية التي تحمل ثقافـة هـذا الشـخص وتراثـه؟ تأتي من ذاكرته المخزن بها كلا النوعين (المؤلم والمفرح). هذا يظهر دور اللغة في نقل الثقافة والخبرة بـين البشـر عبـر الأجيـال، كـذا دورهـا في نقـل التـراث الأدبـي بـين الشعوب، الذي يمثل ثقافتهم وسلوكهم المتضمنين في هذا التراث الثقافي والأدبي.

ب ـ الصور الذهنية وردود الأفعال:

ما الذي يدفعنا إلى فعل هذا الشيء وتجنب فعل شيء آخر؟ إنها صـورنا الذهنيـة المسجلة في ذاكرتنا على شكل صور ذهنية، تدفعنا لفعل هذا ونترك ذاك، فيصبح فعلنا وسلوكنا الآني تجـاه الأشـياء والأحـداث ردَ فعـلٍ لخبـرات سـابقة مدونـة بخلايانـا العصبية، مما يعني أن صورنا الذهنية هي المتحكمًة والموجه لسـلوكنا، وتؤكـد هـذا ردود أفعالنا، فـ«هناك قوى مـن شـأنها أن تـدفعنا وتحركنـا إلى ردود أفعـال أو أفعـال محددة ... وقوى أخرى تدفعنا إلى التراجع ... يـتم توجيـه وتنظـيم ردود الأفعـال أو الأفعال عن طريق نماذج معقدة لردود الأفعال والأفعال بشكل أو بآخر والتي تتكـون بالفعل في المنظومة الداخلية للكائنات الحية المعينة، حيث يتم إثارتها وتحويلها عـن طريق دافع داخلي ملائم. ويتم توليد هذا الدافع الحاسم الـذي يـؤدي لحـدوث فعـل معين بشـكل دائـم مـن الكـائن الحـي المقصـود إذا مـا حـدث اضـطراب لمنظومـة العلاقات الداخلية التي تكونت واستقرت حتى ذلـك الوقـت. مثـل هـذا النـوع مـن اضطراب النظام الداخلي للكائن الحي يمكن أن ينشأ في عالمه الداخلي نفسه أي يكون داخلي المنشأ ... إن الكائن الحي يجب عليه أن يكون عـلى اسـتعداد لأن يقـرر في ضـوء استشعار للقياس أو معيار موجود بالفعل ـ أي في ضوء صورة ذهنية كما يجب أن تكون ـ إمكانية وكيفية حدوث رد فعل أو فعل في ذلك الوقت الحالي. إن كل كائن حي تكون لديه في كل وقت من مراحل نموه ليس فقط صورًا ذهنية موجهة لردود أفعاله وأفعالـه ولكـن كذلك صورٍا ذهنية محددة تتسبب في حدوث دافع للفعل. يتعلق الأمر في أبسط الحالات بنماذج مبدئية للمثير ورد الفعل والتي تؤدي بشكل تلقـائي إلى إجابـة محـددة إذا مـا تـم الدفع بها عن طريق محفز قوى بقدر كاف ومختص بشكل أو بآخر.»[١]

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٦٨.

ج ـ الصورة الذهنية الإبداعية بين الألم والمتعة.

١ ـ زيادة الضغط تدفع إلى إبداع الصور الذهنية الجديدة:

إذا وقع الإنسان في مشكلة ما فإنه يبحث لها عن حل، فيجمع ما بذاكرته من خبرات تمكنه من حلها، هذا ما يحدث للأديب عند محاولة إيجاد مخرج لبطل قصته (العقدة)، إنه يجمع كل الحلول ممكنة لنجاته، ووقع الأديب تحت ضغط ما يدفعه لإبداع حل له، فيعود لصوره الذهنية السابقة لحلها. فـ «كلما زاد الضغط الذي يقع الإنسان تحته زادت احتمالات عودته إلى نماذج التفكير أو الشعور أو الأفعال التي خبرها من قبل. ولذلك لا نحتاج عندما يهددنا أمر ما ـ لحسن الحظ ـ ألا نفكر طويلًا في الأمر، حيث يخطر لنا إلى حد ما ما يجب علينا فعله أو تركه الآن. لا يمكننا في الواقع أن نوازن الأمور طويلًا وندير اختيارات القرار المحتملة في رؤوسنا دائمًا إلا عندما لا تتعلق الأمور بمسألة حياة أو موت أي عندما لا يكون هناك فارق بين التصرف في ذلك الأمر بطريقة أو بأخرى. ودائمًا عندما تكون تلك هي الحالة، فإننا نجهد أنفسنا في التفكير العميق في الغالب، وندع اختيارات الأفعال المختلفة تدور في فكرنا مرات ومرات ونحاول أن نرسم في خيالنا ما الذي يمكن أن يحدث إذا اتخذنا هذا القرار أو ذاك.»[١]

٢ ـ إبداع الصورة الذهنية والشعور بالمتعة:

الإبداع يعطي المبدع الشعور بالمتعة، لذا ينكب عليه بسعادة، نتيجة شعوره بالمتعة واللذة بممارسة هذا العمل، فـ«التفكير يثير الشعور بالمتعة ... إن كل البشر تقريبًا يشعرون أن هذا التعامل البسيط والإبداعي مع تداعي الأفكار البالغ التباين المتعلق بالصور في غاية الراحة والمتعة حتى التفكير نفسه ... يتحول بعد ذلك إلى دافع لمواصلة التفكير. حتى هنا نجد بعض البشر تتولد سعادة خاصة عند القيام بتركيب صورة على أخرى بالعقل المجرد والالتزام في ذلك بمعايير منطقية بحتة. وهناك آخرون يشعرون بمتعة أكبر عندما يتركون لأنفسهم حرية التنقل بشكل تخميني من صورة مستدعية للأفكار إلى أخرى ... ولا يتبقى لنا غالبًا سوى الليالي التي لا تتبعنا فيها مشاكل اليوم لنحلم دون إزعاج.»[٢]

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٧١.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٧١.

الفصل الرابع

الصورة الذهنية بين الفضاء الإبداعي والفضاء الذهني



نعرض مصطلحين: الفضاء الذهني والفضاء الإبداعي، فهما يميزان تصور النظرية العرفانية للإبداع ومكانه، وتصور النظرية العصبية للإبداع ومكانه، فعلى الرغم من أن مكان الإبداع واحد لديهما (الذهن/ الدماغ) إلا أن تحديد المكان بتفصيل دقيق مختلفة فيهما، فالنظرية العرفانية ترى أن الإبداع يحدث في الذهن بصورة عامة دون تفصيل أو دخول بعمق في بيان أين يتم الإبداع فيه بالتحديد. أما النظرية العصبية فتدخل بعمق لتبين مناطق الدماغ التي يتم فيه صنع الإبداع وتخليقه. إنه فارق جوهري بين النظريتين. لقد حددت النظرية العصبية مكان الإبداع في الشق الأيمن من الدماغ، لكن أين الصورة الذهنية في هذه العملية؟

أولًا: الفرق بين الفضاء الإبداعي والفضاء الذهني.

ما الذي يجمع بين النظرتين؟ إن ما يجمع بين النظرتين ومن ثم المصطلحين هو كلمة (**فضاء**)، وهي تعني المكان الرحب، أي أننا نتحدث عن مكان رحب واسع يُصنع فيه الإبداع، فماذا نعني به؟ وأين يوجد؟ إنه خلاف بين العصبية والعرفانية حول تصورهما عن هذا الفضاء، ومفهومه عندهما، ويمكننا أن نعرض لعلاقة الأدب والأديب بالدماغ من خلال معرفتنا لمكان الإبداع في دماغ المبدع؛ لقد تصور علماء العرفانية وجود مكان بالدماغ يصنع فيه الفرد كل إبداعه وتصوره عن الأشياء وعن عالمه المحيط به؛ سموه (**الفضاء الذهني**)، لقد اتجهوا بهذا التصور ناحية الدماغ كمكان تصوروا حدوث الإبداع فيه. أما العصبية فوجهت نظرها ناحية المكان ذاته (الدماغ)، فنسبت له مهمة الإبداع؛ فتبنى التصورات والإبداعات فيه، وسمته (**الفضاء الإبداعي**) لأنه المكان الذي يتم فيه بناء كل التصورات والأفكار والابتكارات التي يبدعها المبدع. «إن فضاءك الإبداعي هو ملعب ذهني تذهب إليه لتبتكر حلولًا»[١]

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٤٥.

لقد رأت النظرية العصبية أن هذا المكان مصدر كل إبداع لذا سمته الفضاء الإبداعي، وقد وصفته بالملعب الذي يذهب إليه المبدع ليصنع كل إبداعاته فيه، وهذا الملعب موجود لدى كل واحد منا في دماغه، أنه مكان يصنع فيه كل إنسان (مبدعًا كان أو عاديًّا) إبداعاته وتصوراته بحرية، إنه فضاء واسع بالدماغ يحرره من كل القيود ليبدع فيه المبدع كل ما يريد إبداعه بحرية كاملة، ويخرج فيه عن الصندوق.

فما خلفية الفضاء الإبداعي؟ وما تأثيره على المبدع؟ إن خلفية المبدع هي تنشئته الاجتماعية، وما لها من دور يستنهض ويستحث المبدع، فيحدد اتجاهه الإبداعي الذي سيبدع فيه، ومساره الإبداعي، فلدى كل مبدع آلة إبداع (دماغه)، وبيئته وتنشئته الاجتماعية اللذان يحددان مجال إبداعه، «فمعظمنا تأثر بتنشئته الاجتماعية للخروج من الفضاءات الإبداعية البهيجة لمرحلة الطفولة.»[1]

قد تأثرنا بنشأتنا الاجتماعية وما في مرحلة طفولتنا، لذا نعود لهما عندما نبدع كي نلتقط منهما بعض الصور التي صنعتها طفولتنا وبيئتنا فينا، وحفظناها في خلايانا ووصلاتها لنصنع إبداعنا الجديدة في فضائنا الإبداعي، فنستدعي صورنا الذهنية الطفولية؛ لتقدم تصورًا إبداعيًّا جديدًا يخرجنا عن النمط الذي نعيش فيه الآن والذي يُعدُّ قيدًا علينا يحد من إبداعنا، ثم ننطلق إلى بناء إبداع وتصور جديد بفضاء إبداعي جديد يناسب مرحلتنا العمرية الجديدة هو (**الفضاء الإبداعي**).

ثانيًا: الفضاء الإبداعي والوجدان والشعور والخيال.

نتوجه الآن للحديث عن قضايا تخص الإبداع الأدبي ولكن من منظور علم الأعصاب بعد أن أدلى علم النفس بدلوه فيها وكذا النظرية العرفانية. وأول ما نتوجه إليه هنا هو قضية الخيال والوجدان لدى علماء الأعصاب، لقد غيروا تصورنا حول الخيال والوجدان، إنهم يرونه بصورة مختلفة جعلتنا نعيد النظر إليهما في ضوء معطيات هذا العلم، فنراهما بصورة مغايرة عما رسخ في أذهننا عنهما. لقد ارتبط الخيال والوجدان بقضايا الشعر والأدب في تاريخهما السابق، ففهمنا أن الشعر وحده من يحمل الخيال والوجدان، ولكن ما قدمه لنا علم الأعصاب من تصور لهما جعلنا نبدأ حديثنا عن الأسس العصبية للإبداع من عندهما، وذلك من خلال عرض رأي

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة:١٤٥.

علماء الأعصاب حولهما، كيف استبدلنا الفضاء الذهني بالصورة الذهنية للمبدع؟

يجب أن يملك المبدع قدرة على تجاوز القيود، فالإبداع انطلاق وتحرر للخيال من كل القيود المترسخة في دماغه، صنعتها فيه صور ذهنية مترسخة في ذهنه. فلو تحرر منها فسيرى الأشياء بصورة أوضح. فعلى الرغم من تمسك علماء الطبيعة بالدليل والبرهان إلا أنهم عادوا في معالجتهم للتصور والخيال إلى الحديث عن آلتهما (**الخيال والوجدان**) كأداة تفسر آلية عملية الإبداع، لقد تحرروا من الدليل والبرهان العلمي؛ لينطلقوا خلف المبدع في خطة إبداعه كل جديد نحو اختراع آلةً أو عمل أدبي، انطلاقًا من آلته (**الوجدان والخيال**).

لماذا ترك علماء الطبيعة الدليل والبرهان العلمي ليلجوا في عالم غيبي ميتافيزيقي عالم الوجدان والشعور؟ لقد تأكد لهم أن الوجدان والخيال لهما وجود حقيقي لا غيبي، بما يحدث للمبدع من نشاط وتفاعل في مركز المخ أثناء عملية الإبداع، لقد نظر علماء النفس والفلاسفة إلى الوجدان والشعور والخيال على أنهم قدرة غيبية سماهما الفلاسفة (الإلهام)، وأرجعها علماء النفس إلى قوى كامنة داخل كل إنسان تجعل ما سموه باللاوعي واللاشعور يتحكم في دماغ المبدع، فهو نابع من انفعال المبدع. أما علماء الأعصاب فقد نظروا إلى الوجدان والشعور والخيال على أنهم كلهم عملية عقلية، تتم داخل الخلايا العصبية تشترك فيها وصلاتها وتشابكاتها؛ فقدموا الدليل والبرهان العلمي على ذلك من خلال آلتهم الحديثة (البث البزوتروني والتصوير المغناطيسي)، فلم يعد الحديث عن الوجدان والشعور والخيال غيبيًّا، فقد أصبحنا نرى ما يحدث في دماغ المبدع لحظة إبداعه عمله الأدبي. لقد دخل الوجدان والشعور والخيال إلى ميدان البحث العصبي من باب عمل الدماغ الذي يتم في خلاياه ووصلاته لتتفاعل وتنفعل فتنتج أدبًا. لقد حددوا مكان الانفعال في دماغ المبدع والفرد العادي وهو الشق الأيمن من الدماغ في القشرة قبل الجبهية منه. ومن ثم تبين أنه مكان الإبداع والتخييل، فلم يعد كلامنا عنه فضفاضًا بل محددًا بدقة بالغة في الدماغ.

ثالثًا ـ الدماغ والفضاء الإبداعي والصورة الذهنية.

أشار جيرالد لمفهوم الوجدان والشعور لدى علماء المخ وربطهم بين الصورة الذهنية والفضاء الإبداعي: «أنا واحد من علماء الطبيعة لا يعرف سوى الأدلة

والبراهين التي يجب أن يدفع بها كل عالم دقيق ضد استخدام مصطلح غير دقيق و(**وجداني**) مثل مصطلح (**الصورة الذهنية**)، ... ولكنني أعرف بوصفي **عالم بيولوجيا وباحثًا في علم المخ والأعصاب** أن الإنسان عليه أن يفعل ذلك بالضبط للوصول إلى معارف جديدة ألا وهو تجاوز الحدود ليس فقط حدود التفكير الحالي أي التصورات المترسخة حتى الآن (للصور الذهنية) التي تعد علمية، بل أيضًا كل الحدود الناشئة بين المبادئ العلمية المختلفة والتي تعرقل تبادل المعارف. ولهذا السبب بالضبط، ألا وهو مد البصر خارج النطاق المحدود للعلوم المختلفة والبحث عن قواسم مشتركة على مستويات تنظيم الأحياء استخدم في هذا الكتاب مصطلح (**الصورة الذهنية**) حيث استخدم المصطلح لوصف كل ما يكمن خلف الظواهر الخارجية المرئية والقابلة للقياس والحية والتي توجه ردود الفعل والسلوكيات للكائن الحي وكل المسميات الأخرى التي تبدو من الوهلة الأولى مثل مسمى نموذج ومعلومة وبرنامج وخلاق والتي تظهر بالمراقبة الأدق كمسميات **وجدانية أو مستهلكة في الاستخدام اللغوي** لكثير من المبادئ الجزئية مثل مصطلح (**الصورة الذهنية**) في العلاج النفسي.»[(١)]

لقد رأي أن مصطلح وجداني غير دقيق فاستبدله بمصطلح الصورة الذهنية، ليتماشى هذا المصطلح مع مفهوم النظرية العصبية حول الإبداع الأدبي كعملية عصبية، إنه مفهوم الوجدان عند المدرسة العصبية؛ بوصفه عملية بناء صورة يبنيها الأديبُ في ذهن المتلقي. وهو ما رآه علماء الطبيعة من أن الوجدان والخيال والشعور هم الصورة الذهنية التي تتكون في الفضاء الذهني، فهو مسرح لبناء التصورات والإبداعات والابتكارات الجديدة، وهو موجود بالفعل في دماغ المبدع، ينمو ويكبر فيه، إنها شهادة من علماء الطبيعة بوجود هذا الجانب المختفي داخلنا، والذي يصنع الإبداع فينا ببناء تصوراتنا الذهنية فيه عن الأشياء. ذكروا هذا ضمن حديثهم عن الصورة الذهنية المتكونة في الدماغ للأشياء بانها تتم في الدماغ. لقد تطابق هذا مع قول النظرية العرفانية التي سمته باسم الفضاء الذهني. لكنها لم تحدد مكانه بالدماغ ولا آلية صنعه وتكوينه فيه، وهو ما تداركته المدرسة العصبية فسمته الصورة الذهنية، كما سنرى.

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٤.

رابعًا: الآلية العصبية لصنع الإبداع في الدماغ ومراحله.

سأل جيرالد (كعالم مخ وأعصاب)، لماذا تحول تصوره ومفهومه (كذا علماء الطبيعة) حول الوجدان والصور الخيالية؟ لقد قدم جيرالد تفسيرًا عصبيًّا لقضية الوجدان التي تحدث في الإبداع الأدبي: «بالنسبة لي كباحث في علم المخ ولأعصاب يكمن نفس الشيء خلف تلك المسميات المتباينة لما يدفع الناس إلى تشكيل حياتهم بطريقة محددة والمتمثل في **نماذج متكونة في عقول هؤلاء الناس** في شكل تشابكات الخلايا العصبية المعقدة للغاية و**محددة** لفكرهم و**شعورهم** وفعلهم، ونماذج **مكتسبة** على مدار الحياة، و**مترسخة** في المخ بين خلايا الأعصاب، وكلما تم **تنشيط** مثل هذا التشابك ينشأ **نموذج إثارة** محدد وينتشر لمجالات أخرى ويصبح في مقدوره توجيه **الفكر والشعور** والفعل لهذا الإنسان في مسار محدد بهذه الطريقة، لذا قد تكون أفضل تسمية لما يدفع الناس إلى التفكير والشعور والسلوك بهذه الطريقة بالضبط هي استخدام **نماذج داخلية** موجهة للسلوك ومقدمة للإرشاد، عندما يتم تنشيط هذه النماذج الداخلية.»[1]

يعرض جيرالد لآلية الإبداع والابتكار من الناحية العصبية، وهو ما سماه بالفضاء الإبداعي الذي يقابل الفضاء الذهني في النظرية العرفانية، فهي ترى أن الإنسان يملك في دماغه آلة إبداع يخلق فيها كل جديد ويبدعه، ويتم هذا في مكان افتراضي أسمته مجازًا (الفضاء الذهني). أما جيرالد فيرى أننا نستخدم نماذج داخلية مُوجِّهة لسلوكنا، فتقدم الإرشاد لنا، هي ما يدفع الناس لتشكيل حياتهم بطريقة محددة، والتي نبدع نحن كل جديد من خلالها، وهي ترجع إلى:

١ـ نماذج متكونة بالدماغ في تشابكات خلاياه. تحدد فكرنا وشعونا وفعلنا.

٢ـ إلى جانب نماذج مكتسبة على مدار حياتنا ومخزنة ومترسخة في ذاكرتنا.

٣ـ تتم آلية عمل النماذج الداخلية على النحو الآتي: أ ـ تُنشط هذه التشابكات العصبية. ب ـ ينشأ نموذج إثارة محدد نتيجة هذا التنشيط والإثارة. ج ـ ينتشر تأثير هذا النشاط إلى مجالات أخرى في الدماغ. د ـ يوجه النموذج الداخلي الناشئ عن هذا التنشيط فكرنا وشعورنا وفعلنا نحو إبداع الجديد. يمكن تصور عمل المخ في تفاعله

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٢.

مع الوجدان والشعور وآلية صنعهما فيه كالتالي:

نماذج متكونة بعقل الفرد في تشابكات خلاياه (تحدد فكره وشعوره وفعله) + نماذج مكتسبة في حياته + تنشيط التشابكات >> ينشأ نموذج إثارة ينتشر لمجالات أخرى >> يوجه نموذج الإثارة النشط الفكر والشعور والفعل >> تنشط النماذج الداخلية لتوجه سلوكنا نحو إبداع الجديد.

نماذج سابقة + نماذج مكتسبة> نماذج إثارة توجه الشعور> نماذج داخلية توجه نحو الإبداع



الباب الخامس

أسس الخيال الأدبي النفسية والعصبية



الخيال أساس العمل الإبداعي (أدبي وغير أدبي)، فهو يفتح آفاق التصور ويصنع نافذة في الدماغ ننظر منها إلى عالم آخر، بل عوالم أخرى، فنخلق ونبدع من خلال ما نراه من النافذة كل جديد، فالخيال عملية مرتبطة في أساسها بدماغ الفرد المبدع وقدرته على النظر من خلالها في جهات متعددة في آن واحد، فيرى في الشيء ما لم يره غيره، لأنه ربما نظر إلى جوانب غير مطروقة من الآخرين، لذا وصفناه بالمبدع والعبقري، فما الأسس النفسية والعصبية لعمله؟

ولم تكن العلوم المعرفية بمنأى عن الخيال ودراسته، فقد تناوله بالدرس علمان (علم النفس وعلم الأعصاب)، فكل منهما له وجهة نظر خاصة في فهمه ودراسته وتحليله وتفسيره، ومن ثم كان لكل منهما تصوره الخاص له، وقد تناول العلمان مجالًا من أشهر مجالات الخيال وهو الأدب والإبداع الأدبي، فأدلى كل منهما بدلوه في دراسته. لذا كان علينا بحث ما قدماه من دراسات حوله، وقد أفاد الأدب منهما في تحليل: النص والمتلقي والأديب. وسنعرض بحوثهما التي غيرت مفهومنا عن الخيال الأدبي ومصدره في هذا الباب.

١ـ علاقة الأدب بالخيال:

ما موقع الخيال في العمل الأدبي؟ إن العمل الأدبي في حقيقته عمل خيالي، يُصْنع في عقل الأديب؛ ينسجه عقله، حتى أننا في الرواية التاريخية والقصة التي تتناول حقائق تاريخية ثابتة نجد خيال الأديب المبدع يتدخل فيها ويغير فيه بصورة ما، فهو نسيج يبدع الراوي في صنعه وفي تجسيد أبطاله بصورة تجعلنا نشعر أننا نعيش معهم أحداثهم ونحاورهم ونبكي لما أصابهم ونقاتل معهم فنَقْتُل ونُقْتَل، بفضل براعة الروائي في روايته للحدث التاريخي. إنه يختلف عن المؤرخ الذي يكتفي بذكر الأحداث التاريخية كما هي، وبإبداء رأيه في الحدث أو التعليق عليه وتحليله له، فالمؤرخ يقف فوق الأحدث ليدونها ويؤرخها كما حدثت. أما الروائي فيلج داخل الحدث وينسج منه بخياله صورًا وأحداثًا جديدة، مما يجعله يبدل فيها وفق رأيه وتصوره الذاتي تجاه الحدث وأبطاله، فيتفاعل معها وينفعل بها؛ كما ينسخه خياله لها، فيصور كل أبطاله كما يراهم هو بخياله.

مثال على ذلك القصة التاريخية التي كتبها الأديب الكبير علي أحمد باكثير (وا إسلاماه) والتي تروي أحداثًا تاريخية حدثت في مصر وانتهت بظهور السلطان قطز،

فألبثها ثوبًا من خياله الأدبي، فقصَّها في إطار قصة حب بين جهاد وابن عمها محمود، إنها قصة تاريخية واقعية وقعة في يد أديب، لذا اختلفت عن القصة الحقيقية التي رواها المؤرخون، فهناك تصور في دماغ الأديب (باكثير) صنع منه صورًا ذهنية،امتزجت وصبت في عمل أدبي، وسيطرت هذه الصور على دماغه فصنع خياله منها صورًا ذهنية تمثل رؤيته الخاصة للأحداث والأبطال أتته من مخزونه العقلي (الذاكرة)، لا كما هي في كتب التاريخ.

٢ ـ الخيال والنفس الإنسانية:

تناول علما النفس والأعصاب الخيالَ، ومن قبلهما الفلاسفة والنقاد والبلاغيون الذين رأوا فيه عملية هيام وسباحة في بحور العقل وتصور الأديب، إنه وحي وإلهام من السماء أو من شيطان الشعر. والحقيقة أن الخيال عملية عقلية يقوم بها مخ المبدع، يتحرر فيها من عالمه، ليسبح في حرية مع أفكاره، ويطلق العنان لها، متناسيًا كل قيد يكبل إبداعه فيتحرر منه. لقد رآه علم النفس عملية تخص النفس الإنسانية وما يختلجها من انفعالات ومؤثرات داخلية وخارجية، فحللوا الخيال الإبداعي في ضوء هذا المفهوم، فكان لهم نتائجهم الخاصة التي صنعت تصورًا عامًا للخيال، وألقت الضوء على جانب أساسي فيه. وكان على رأسهم د. مصطفى سويف الذي قدم تفسيرًا لعملية الخيال الأدبي في الشعر خاصة، واستكمل عمله في الرواية تلميذه د. المصري حنورة ثم تلاهما الكثير.

٣ـ الخيال لدى علم الأعصاب:

أما علماء الأعصاب فرأوا الأمر بصورة أخرى، فالخيال عندهم عملية عقلية تتم في المخ، تقوم بها خلايا المخ وتشابكاته ووصلاته بمدد من الذاكرة وما بها من معارف مدونة فيها. يتم المزج بينها، فتبدع أفكارًا من صنع خلاياه في لحظة تتحرر فيها من القيود. إنها ومضة الإبداع، وهي عمل يتم بفعل الخلايا العصبية بعيدًا عن سيطرة وعي المبدع، فالخلايا تعمل في صمت، ثم تلقي على لسان وقلم المبدع نتاج عمليات التفكير والتفاعل الداخلي الذي حدث بين الخلايا العصبية في لحظة الإبداع في صورة فكرة جديدة أو عمل أدبي رائع.

لذا، تناول نتائج دراسة العلمين (النفس والأعصاب) وما توصلا إليه من نتائج تخص عملية الإبداع الأدبي معًا، مع الأخذ في الحسبان آراء النقاد والبلاغيين كخلفية

للحدث الخيالي. وكان الترتيب التاريخي للعلمين يقتضي البدء بعلم النفس ثم الأعصاب، لكننا بدأنا بعلم الأعصاب، لأنه يقدم نتائج تعد خلاصة ما نرمي إليه بعملنا هذا. ولأننا نريد أن نرد على ما قاله علم النفس وما قدمه من نتائج بتقديم تفسير عصبي له، ولا يتم هذا إلا إذا قدمنا أولًا تفسيرًا عصبيًا لعملية التخييل، فهو الأساس العلمي الذي نرد به على علماء النفس وآرائهم.

٤ ـ الخيال والدماغ:

عندما نقول: خيال، فإن الذهن يذهب في اتجاه واحد هو عالم غيبي وسماء مليئة بالأخيلة والأفضية التي يصنعها ذهن المبدع في أدمغتنا، حيث يقوم دماغه ببناء صور غيبية للأشياء، ثم يجعلنا نهيم معه في هذه العوالم الغيبية. لقد أدرك علماء النفس هذه الحقيقة فانطلقوا فحللوا النفس الإنسانية وهي تهيم في هذه العوالم، فرصدوا حركتها وأتوا بنتائج رائعة أفادت الباحثين في الأدب وعلم النفس معًا، فوجدوا في تحليلهم ضالتهم التي أعانتهم على فهم النص الأدبي والتحاور معه ببراعة، لذا سنعرض دراسة علماء النفس للتخييل وتصورهم عنه بتفصيل أكبر وتطور نظرتهم إليه، لماذا؟ لأن «التخييل سواء أكان شعوريًا أم لا شعوريًا فهو نتاج نفسي منظم، وهذه الوظيفة التنظيمية هي وظيفة الأنا، كما أنه لا تخييل قبل نشأة الأنا»[١]

نعرض للخيال الأدبي في ضوء علمي النفس والأعصاب، في هذه الفصول:

الفصل الأول: الخيال الأدبي في رأي علم النفس.

الفصل الثاني: الخيال الأدبي في رأي علم الأعصاب.

---

(١) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ٢٤.

الفصل الأول

الخيال الأدبي في رأي علم النفس

انطلق علم النفس في دراسته للأدب من بحثه في قضية نفسية كبرى هي الخيال، بوصفه المحرك الأساسي للطاقة الإبداعية داخل الأديب، فجعل الخيال محط بحثه وتنقيبه عن الإبداع في نفس الأديب، فهو من يصنع عالم الإبداع الأدبي داخل الأديب، لذا نتابع علماء النفس في دراستهم للخيال وتطورها والتقائهم بعلم الأعصاب المعرفي في إطار علم النفس العصبي ودراسته للأدب، نعرض للخيال الأدبي في تصور علماء النفس ومعالجتهم له في المحاور التالية:

المحور الأول: مفهوم الخيال لدى علم النفس.

المحور الثاني: الخيال والتصور والصورة والكلمة.

المحور الثالث: أنواع التخييل (التخييل وأحلام اليقظة والأحلام والإبداع)

المحور الرابع: وظيفة التخييل للأديب.

المحور الخامس: التخييل والإدراك الحسي والذاكرة.

المحور السادس: التصور الارتسامي.

المحور السابع: الرفيق الخيالي.

المحور الثامن: الخيال والدافعية

المحور الأول: مفهوم الخيال لدى علم النفس.

أ- الخيال والإبداع الأدبي:

«الإبداع يتوقف على التحرر من الثبيتات السابقة ... المرونة المتمثلة في التخلص من العادات السابقة والأفكار المثبتة، وبقدر ما يتمكن المبتكر أو المبدع من الولوج إلى عالم جديد متخلصًا من قيود العادة وألف الإدراك تتاح له فرصة كبيرة

للإبداع ... إن عالم الإبداع تحررًا من كل قيد أو تمردًا على كل معيار، بل إن التمسك بعدد من القيود هو الفيصل بين الخيال المبدع والانهيار الفصامي ... وبقدر ما يكون المبدع متمتعًا بقدرة على الفحص والتحليل والتركيب، وهي أمور وثيقة الصلة بالنشاط الخيالي فإنه يكون مبدعًا.»[١]

يرى علم النفس أن الخيال تحرر وانطلاق يحدث في نفس المبدع من كل قيد يمنعه من الابتكار فينطلق ليبدع في كل شيء ويدقق فيها فينظر في زوايا غير مطروقة فيها وغير مرئية ليتخيلها، فهو يفكر خارج الصندوق تفكيرًا غير نمطي، «ففي مجال الرواية، يمكن تصور أن النشاط الخيالي من أبرز مكونات العمل المبدع، ولقد سبق أن عرفنا الرواية بأنها حكاية خيالية ذات اتساع معين مكتوبة بأسلوب سردي، ومن هنا كان من الضروري محاولة الاقتراب من عالم الخيال الذي يشكل أحد جوانب فعل الإبداع.»[٢]

«الإبداع ليس مجرد الرؤيا فقط، أو الاستبصار فحسب، إنه لكي يسمى بهذا الاسم حقيقة لابد له أن يتحقق في إنتاج، أي يمر بمرحلة أدائية تنفيذية، أي مرحلة الفعل، فهل يمكن أن نزعم أن الخيال يتعلق بالفعل الإبداعي.»[٣] إذن ماذا يعني الخيال بالنسبة للعمل الأدبي؟ أنه الروح من الجسد، فإذا خلا من الخيال فهو عمل ميت، لأن الأديب لم يتخيله ولم يمر به على خاطره ولم يره ب أعماق نفسه، إنه عمل جاف لا يختلف كثيرًا عن أحاديث الناس. لذا أعطاه علم النفس عناية خاصة كعنايته بالأدب لأنه يرتبط بقدرات خاصة تكمن داخل نفسه وهي القدرة على التخيل ورؤية الأشياء في صورتها الغيبية المختفية عن عيون الناس، فيصنع من التخيل عالمًا، لا يراه إلا هو حيث يهيم في عالم الخيال. وإذ بالمتلقي ينجرف معه في هذا العالم من الخيال ويسبح في بحور هذا الأديب وأدبه.

ب ـ الخيال عند جونسون:

لا يفتونا ما قدمه جونسون في وصفه للخيال كعالم مؤسس للنظرية الإدراكية،

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية: المصري حنورة، الهيئة المصرية للكتاب،١٩٧٩، ص٥٤ ـ٥٥.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٦.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٦٨.

«يقول جونسون بدون الخيال لا شيء في العالم له معنى. بدون الخيال لا يمكننا أبدًا أن ندرك معنى لتجربتنا. بدون الخيال لا يمكننا أبدًا تعقل معرفتنا بالواقع ... إنها لحقيقة صادمة ألّا تكون أي نظرية من نظريات المعنى والتعقل السائدة اليوم قد قدمت أي معالجة جادة للخيال. وعلى ضوء نقده لتلك النظريات يصل جونسون إلى القول (إن أي تفسير دقيق للمعنى وللتعقل يجب أن يعطي مكانة مركزية لبنى الفهم التجسيدية والتخيلية التي نفهم بها العالم؟»[(١)]

ج ـ ماذا يعنى الخيال عند جونسون؟

«إن لمفهوم الخيال عند جونسون تحديدًا خاصًا، فالخيال عنده ليس ملكة جامحة، لا تحكمها قاعدة في التوهم وفي الخلق الإبداعي، إنه ليس الخيال الرومانسي. إنه خاصية قارة في طريقة التفكير البشري بها يتم الربط والقياس بين التجارب ... إننا أمام نظرة جديدة لما نسميه بعمل الذهن.»[(٢)] إنه تصور للخيال متقدم ربط فيه جونسون بين الخيال وعمل الذهن في فهمه، وكذا الاستعارة التي أتي بها ليشير لدور الذهن في صنع الاستعارة وعملها العقلي.

المحور الثاني: الخيال والتصور والصورة والكلمة.

أولًا: التصور بناء خيالي.

التصور هو بناء يبنيه الخيال في دماغ الفرد، فعندما يتخيل الشيء يبني له صورة في ذهنه، وقد «فرق الباحثون بين هذا النوع من التصور أو التخيل وأنواع أخرى منها التصور اللاحق والتصور الخاص بالذاكرة [(٣)] والتصور الخيالي[(٤)]. لكن ريتشارد حاول أن يقدم تعريفًا للتصور يجمعها كلها في إطار التصور العقلي الذي يرى أنه يشير إلى:

١ـ جميع هذه الحالات شبه الإدراكية والتي نتعرف عليها بوعينا الشخصي. والتي توجد لدينا في غياب ظروف المنبه المحسوس أو إدراكه المماثل. والتي قد تحمل

---

(١) الإدراكيات: ١٦٠ ـ ١٦١.

(٢) الإدراكيات: ١٦١.

(٣) هو التصور الذي يستقي الفرد مادته من ذاكرته وما فيها أشياء وأحداث، لذا سماها تصور خاص بالذاكرة.

(٤) هو التصور الذي يستقي الفرد مادته من خياله، وربما مما لا يوجد في ذاكرته.

من النتائج ما يمكن أن يختلف عمّا تملكه المدركات أو الإحساسات المماثلة»[١]

تعريف ريتشارد للتصور قائم على مفهومه له كعملية عقلية، فهو يشمل حالات إدراكية تصنعها وتقدمها مداركُه حول كـل مـا بعالمـه إلى ذهنـه كمعلومـات مدركـة. واستخدم ذهنه ووعيه للتعرف عليها، وهي توجـد راسـخة بذهنـه دون تنبيـهٍ عليهـا، ولكن التصور قد يختلف عمّا يراه الفرد فعلًا بمداركه، إنه صورة يصـنعها الخيـال في ذهنه قد لا توجد في الواقع. إننا نلاحظ هنا إرجاع ريتشـارد عمليـة التصـور والتخيـل للذهن وبيان دوره في خلق صور التخيل الذهني.

ثانيًا: الخيال والصورة.

يري علم النفس أن الخيـال يـرتبط بالصـورة، فالخيـال يصـنع في الـدماغ صـورةً للشيء الذي نتخيله، فلا خيال دون صورة يبنيها كمنتج بدماغ الفرد الـذي يتخيـل، أو قل لا خيال دون نتيجة لعملية التخيل؛ وهو بناء صورة لمـا نتخيلـه فتصـبح الصـورة نتيجة لعملية التخيل هذه ـ في تصور علماء الـنفس للعلاقـة بـين الخيـال والصـورة ـ فالخيال صانع الصورة، لذا نعرض لرأيهم حول الصورة المتخيلة في الدماغ، في مقابل تصور آخر للصورة والخيال لدى علم الأعصاب.

أ ـ علاقة الصورة بالخيال:

«الخيال هو معالجـة الصـورة، والواقـع أن التفكيـر في الموقـف الخيـالي إذا كـان يتعامل مع الصور ويتعلق بالطبيعة الداخلية للنشاط الإنساني، فإن العائد أو المحصلة، لا بد أنها تتميز عن الواقع الخـارجي المسـتقل عـن التنـاول الخيـالي لـه»[٢] تحـدث الصورة نتيجة تفكير داخلي وتخيل يتم داخل دماغ الفرد، ينتج عنه فكرة أو تصـور مـا يجعل لتفكيره وتخيله قيمة تبين رؤيته للواقع، فالصورة ترتبط بالخيال ـ كمـا يـرى علـم النفس ـ والخيال هو معالجة الصورة، فصناعة الصـورة تـتم في الـدماغ وتسـمى صـورة خيالية/ متخيلة/ الداخلية، وقد توافق الواقع أو تخالفه، وهي ترتبط بالطبيعـة الداخليـة للفرد الذي يتخيل، وهي تتميز عن الواقع الخـارجي للفـرد المتخيـل، فهـي رؤيـة ذاتيـة خاصة به، تصنع له خيالًا متميزًا، إن الصورة الخيالية بناءُ يبنيه خيالُ الفـرد داخلـه حـول

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٦٠.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٧.

الشيء.

ب ـ خصائص الصورة الخيالية:

«الخصائص الشائعة لواقع عالم الخيال، أو الصور التي هي ميدان نشاطه هي:

١ـ أن الصورة تكون باهته ذات تفاصيل أقل مما تكون عليه الوقائع المدركة، كما أنها أقل تحديدًا وتميزًا.»[١] وذلك لأنها من صنع الدماغ وعمل خلاياه في هذه اللحظة؛ فلم تظهر بعد ولم يكتمل بناؤها، إنها في مرحلة التكوين لذا تبدو باهتة بالنسبة لصاحبها، فلا زال يفكر بها ليلتقطها من بين خلاياه العصبية، إنها تولد الآن بمخ الفرد، فهي تبدو هلامية غير واضحة المعالم في أول ظهورها.

٢ـ كيف تكون الصورة متأرجحة، وحيث إنها إعادة تكوين لخبرات ماضية فهي لا تستطيع أن تمدنا بمعلومات واقعية عن الموقف أو الموضوع، بالرغم من امكان الحصول على علاقات تتعلق بالموضوع.»[٢]

الصورة التي يصنعها الخيال تكون في مرحلة التصور والتخيل بفضل عمل الخيال الذي يعيد تنظيم الواقع وخلق صورة جديدة له، مما يجعلها متأرجحة لا تطابق الواقع ولا مصورة له، على الرغم من هذا، فإنه لا يمنعنا من التقاط أفكار يلقي الخيال الضوء عليه من خلال الصور.

٣ـ يتميز الحصول على الصورة، بتحاشي المنبهات الخارجية، ويتم ذلك بإغلاق العينين أو سد الأذنين، الأمر الذي يؤدي إلى سيادة الخبرة السابقة»[٣]

إنها خاصية في غاية الأهمية، فهي تصور عمل الدماغ بخلاياه وتشابكاتها لحظة الإبداع وخلق الصورة الجديدة بدماغ الفرد، لذا يتحاشي الفرد المثيرات الخارجية التي تقطع عمل خلاياه وتعوقها عن خلق صورة خيالية جديدة، فنجد الفرد الذي يتخيل ويبني صورة جديدة للشيء يغلق عينيه ليسبح مع خياله ويطلقه حرًا، ليفكر في الصورة الجديدة بحرية تامة، بعيدًا عن أي مؤثر خارجي، يحدث هذا للفرد وللأديب لحظة تخيلهما وإبداعهما.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٧.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٧.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٧.

٤ـ الصور مستقلة عن الواقع لأنها عبارة عن تشكيل جديد للأشياء الخارجية.

هذا عن عالم الخيال وصوره التي تبتعد كثيرًا أو قليلًا عن عالم المدركات الواقعية الذي يتعامل معه القطب الأول للتفكير من خلال الفهم الموضوعي وحل المشكلات على حين يكون تعامل القطب الثاني متعلقًا بالاستجابة للحاجات الداخلية للفرد، حيث تكون الصورة أكثر ملاءمة للتكيف والتعديل والتشكيل، مما يكون عليه الخبرات المباشرة. واضح من هذه الإشارات أن الصورة تقل كلما اتجه التفكير إلى القطب الواقعي.»(١)

ج ـ إفادة المبدع من النظر إلى زوايا الصورة، والرؤية الإبداعية:

كيف يرى المبدع الأشياء في خياله؟ وما زوايا الرؤية المختلفة التي يخترقها ليري فيها الأشياء أمورًا جديدة وصور حديثة نتيجة زوايا الرؤية التي ينظر منها للشيء ذاته؟ هل تعدد زوايا الرؤية يؤدي إلى الإبداع أو ما يعرف بـ (الرؤية الإبداعية)؟ «يري فرانك بارون أن الرؤيا الإبداعية سواءً في الفن أو في العلم تتطلب دائمًا جانبين: أولهما فعل رفض والثاني فعل البناء، يورد بارون عن وليم بلاك حديثه عن الرؤيا ذات الأبعاد الأربعة وهي الرؤيا الراقية، أما الرؤيا ذات البعد الواحد، وهي ما تخص حياتنا اليومية، هي ما ندركه مباشرة من خلال إحساساتنا في مواجهة الأشياء، فهذا القلم أراه قلمًا ... أما الرؤيا ذات البعدين، فهي الرؤيا التي تكون بوجه ما أسيرة لفعل الخيال، فتكوين السحابة يشبه أسدين يتعاركان، وبقعة الحبر ربما تشبه راقصتين ... وفي الرؤيا ذات البعاد الثلاثة لا تري الأمر بسيطًا على نحو ما في الرؤيا ذات البعدين، إننا نراه رمزًا، ... لقد شهد الكورس السماوي يغني، إن الرمز يقدم الحقيقة السامية، إنه الوسيط الذي نرى من خلاله الرؤيا المتفوقة للحقيقة، إنه يخصب الجدب الواقعي للعالم بفعل من أفعال الخيال ... الرمز واللهو والحلم: تلك هي الأبعاد المتعلقة بالرؤيا ذات الأبعاد الثلاثة. أما الرؤيا ذات الأبعاد الأربعة فهي رؤيا بعيدة، رؤيا الأسطورة والنبوة رؤيا الفزع والتطهير أي أنها الرؤيا المقدسة، الرؤيا الإبداعية.»(٢)

إنه تفسير جيد لهذه العملية الإبداعية، فهل هذا ما يحدث بالفعل في دماغ المبدع؟ الحقيقة أن المبدع ينظر للشيء وتنقله حواسه داخل قشرته المخية التي تتولى

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية: ٥٧.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية: ٦٦.

تفسير الصورة والنظر إليها من زوايا جديدة، ربما على المبدع نفسه، فتلتقط جانبًا غير مطروق فيها فتصنع له داخلها تصورًا وفهمًا جديدًا، حيث تركيز خلاياه الضوءَ على تلك الزاوية دون غيرها، فتبدع تصورًا جديدًا لها، وهكذا يتم إبداع الصورة الجديدة بالنظر إلى زاوية غير مطروقة في الشيء.

ثالثًا: الكلمة والخيال.

هذا التخيل الذي يحدث للفرد وللأديب عند بناء الصورة من الخيال يحدث أيضًا عند بناء الكلمات ومن ثم القصيدة أو الرواية، «قد يري البعض أن الخيال هو مما يتعامل فقط مع الصور. في حين يتجه الفهم وحل المشكلات إلى التعامل مع الكلمات. ولكن هذا الرأي ليس دقيقًا تمامًا، فكثيرًا ما تتحول الأخيلة إلى كلمات، وهذا ما سوف نلاحظه في علاجنا لعملية الإبداع في الرواية، ولا ضير أن تكون الصور نفسها حتى دون وصفها بالكلمات، تتعامل مع الكلمات مثل أبطال القصة أو الحالة التي ذكرها كوفكا حينما يسلك الإنسان بدون (أنا) في الحلم فقد يتعرض الحالم لسؤال معين لا يتمكن من الإجابة عليه، ويجيب عليه شخص آخر في الحلم. هذه الإجابة هي أفكار في كلمات، وهي في نفس الوقت صور كوَّنها الحالم في ذهنه وأفرزها في موقف ذي خصائص واضحة»[1]

هذا الأمر يحتاج إلى الخروج من تصور علم النفس وافتراضاته، ففي عالم الأديب التخيلي، كما يصنع الصور فإنه يصنع الكلمات. ففي لحظة الإبداع تثور خلايا المخ وتُقدح فتُخرج ما في وصلاتها من صور ذهنية (سبق الحديث عنها)، فتطفو الكلمات والعبارات المدونة بها، وتمر على عين الأديب الداخلية كخيالات، يلتقط منها ما يعبر عن انفعاله الآني، تلك حقيقة الكلمات في خيال المبدع. فالخيال لا يتعامل مع الصورة ويصنعها فقط، بل يلجأ أيضًا للكلمات، والخيال يتم باستدعاء الصورة أولًا كأخيلة تأتي للدماغ من الذاكرة ثم يكسوها الفرد بالكلمات، إنها تأتي من الذاكرة كصور تحلق وتهيم بين خلايا دماغ الفرد ووصلاته العصبية، ثم تتضح وتكتسي بكلمات تعبر عنها، فالعلاقة بين الصور والكلمات علاقة تلازمية تتم على

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٨.

مرحل، تأتي الصور أولًا ثم تتجسد في كلمات وهو ما يصنعه كل أديب في أدب

المحور الثالث: أنواع التخييل. (أحلام اليقظة والأحلام والإبداع)

طرق علم النفس زوايا كثيرة في باب التخييل تمثل مدى تعمقه في فهم عملية الإبداع الأدبي بكل جوانبها، لذا يجب أن نعرض لتصوره عنها، فـ«هناك أنواع عدة من التخييلات، كالتخييلات الشعورية أو أحلام اليقظة، والتخييلات اللاشعورية وهي التي يقوم التحليل النفسي بكشف النقاب عنها باعتبارها أبنية قائمة خلف المحتوى الظاهر، ثم هناك التخييلات الأولية»[1] إنه «تقسم فرويد التخييلات إلى ثلاثة أنواع:

١ـ تخييلات شعورية أو أحلام يقظة.

٢ـ تخييلات لا شعورية، وهي تلك التي يتم كشف النقاب عنها خلال التخييل كأبنية تقع خلف المحتوى الظاهر.

٣ـ التخييلات الأولية (كالمشهد الأول، الحياة داخل الرحم، تخييلات الخصاء، تخييلات الإغراء)، وهي تخييلات موجودة لدى جميع أفراد الجنس البشري وترجع أصولها إلى الوراثة الفيلوجينية.»[2]

هذا التقسيم لعالَم يحيه الفرد بين الواقع والتخييل، فلا ندرى هل هذا الفرد متيقظًا أم نائمًا وذلك نظرًا لحالة بين بين التي يحيها، إنها لحظة حوار داخلي بين الفرد ونفسه، هل هو نائم أم متيقظ، فتذهب به خلاياه العصبية بعيدًا عن واقعه الآني، لتهيمن عليه أفكار تعزله عن عالمه الواقعي، تلك طبيعته البشرية إنها عالم التخييلات، وهو حالة إنسانية يعيشها الإنسان والأديب، فتتصارع أفكاره مع واقعه داخل دماغه، فتولد وتبدع أفكارًا وتصورات جديدة.

١ ـ التخييل وأحلام اليقظة:

أ ـ التخييل:

«إن مفهوم التخييل لدى فرويد له مستويات عدة مختلفة ... إن ما قصد إليه فرويد

---

(١) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ١٥.

(٢) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ٣٠.

كان الإشارة إلى مشاهد من أحلام اليقظة، تلك الخيالات الرومانسية أو القصص الخيالية التي يبدعها الفرد وقد يرويها بنفسه في حالة اليقظة ... استمر فرويد في تدعيم تناوله للتخييلات مقتديًا في ذلك بنموذج حلم اليقظة، وطبقًا لتخييلاته اعتبر التخييل أشبه ببنيان الأحلام، وهذه التخييلات أو أحلام اليقظة تخضع لتحريف العمليات الثانوية تلك التي تعد جزءًا من عمل الحلم. ففي الفصل السابع من تفسير الأحلام أشار إلى أن عمل التخييل، يتم في المستوى اللاشعوري والتخييلات في هذه الحالة تكون مرتبطة بالرغبات اللاشعورية تلك التي تلعب دورًا بجانب التخييلات القبل شعورية في تكوين محتوى الحلم. والتخييلات اللاشعورية ـ تبعًا له ـ تعد الأنوية الأساسية لتكوين واجهة الحلم، وفي عمل الحلم يكون التخييل كينونة عبر قطبين من العمليات أولهما أنه يرتبط بالرغبات اللاشعورية العميقة واللازمة (لتمويل) واجهة الحلم، وثانيهما أنه يلعب دورًا في التحريف الثانوي.»[١]

لماذا نقف مع أحلام اليقظة في عملية التخييل وما فائدتها للأديب؟ الخيال عنصر جوهري في عملية الإبداع، وما يحدث للأديب أثناء إبداعه يجعلنا نظن أنه في غيبوبة أو غياب عن الوعي، لكنه يمر بلحظة تشبه حالة مَن يعيش مع خياله وهو متيقظ، فيتخيل ويحلم، سميناها أحلام اليقظة، فهو يقظ يدرك ما حوله في الوقت ذاته يبدو غائبًا عن الوعي غير مدرك لما حوله، وهو ما يحدث للأديب عندما يدخل في لحظة إبداع تجعله يعيش في حالة بين الحلم واليقظة إنها أحلام اليقظة. «يشير فرويد إلى أن أحلام اليقظة قد أطلق عليها هذا الاسم لأنها تزودنا بمفتاح لفهم أحلام الليل، بل إنها تعد النواة الأساسية لأحلام الليل، ومن السهل التعرف على الشخص الذي ينغمس في حلم اليقظة من خلال غياب وعيه كأنه يقوم بالحديث عن نفسه أو بالابتسام أو بخطواته المسرعة التي تشير إلى ذروة الموقف التخييلي. ويضيف فرويد في تفسير الأحلام سمة أخرى للتخييل الشعوري وهي أن الشخص يكون واعيًا بالفروق بين ما يصوره لنفسه أثناء أحلام اليقظة وبين الواقع.إن التخييل يعنى مشهدًا متخيلًا يبغي فيه الفرد إشباعًا للرغبة، تلك التي يتم تحريفها على نحو قليل أو كثير بفعل عمليات الدفاع.»[٢]

(١) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ١٦.

(٢) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ٣١.

أحلام اليقظة حالة يعيشها الفرد، ينعزل فيها عن عالمة للحظة، فيطلق لخياله العنان ليسبح في أمواج بحر متلاطم من الصور الذهنية التي تمر عليه الآن وهو يقظ، فتعرض عليه حلولًا للمشكلة الآنية، فيحاورها ويرد عليها ويقبل ويرفض ما شاء منها؛ ضمن حوار داخلي يقيمه مع نفسه، إنه حوار مع خلاياه العصبية ووصلاتها محاولًا اختيار الحل الأفضل. وهو ما يحدث للأديب تمامًا لحظة إبداعه، فيعيش في حوار مع خلاياه التي تقبل بعض أفكاره وعباراته وصوره الذهنية وترفض بعضها، وكأنه في صراع معها لاختيار الأفضل، وهنا تتدخل قيود الإبداع لتحد من انطلاق أحلام اليقظة، فهذا الرأي وهذه العبارة وهذه الكلمة مرفوضة، لماذا؟ لأن قواعد اللغة ترفضها أو لأن المجتمع لا يقبلها أو لخروجها على الدين أو سياسة الدولة.

لماذا تتشابه أحلام اليقظة؟ «رغم فردية أحلام اليقظة والخصوصية الواسعة المتضمنة فيها، فإن ثمة عمومية في عناصر الحياة التخيلية بين الأفراد ومصدر تلك العمومية ربما ينبعث من التشابه البيولوجي والخبرات المكتسبة أثناء النمو، وتتجلي بصورة قوية في الثقافة الواحدة والحياة الاجتماعية المتشابهة. والوظيفة التي يؤديها حلم اليقظة أنه من خلاله يتصور الفرد تحقيق رغبات مستحيلة واقعيًا ... إنها تهديد عيانًا وتمردًا على الواقع لاستحالة الإشباع الغرزي فيه.»[1]

إن التشابه بين الأفراد في أحلام اليقظة والتخيل راجع إلى أن آلة التفكير اليقظ والحالم فيهم واحدة (الدماغ) واختلافهم في قضاياهم وطريقة التفكير فيها، فهي ذاتية ترجع لأسباب شخصية، وإلى عناصر تداولية تفرض على كل منهم طريقة مختلفة في التناول والعلاج، وكذا آلية تفكير الأديب الذي يرى القضية في خياله والتعبير عنها بصورة مختلفة عن أديب آخر.

ب ـ التخييل ومسرحة الحدث:

«إن التخييلات ما هي إلا سيناريوهات من المشاهد المنظمة القادرة على المسرحة عادة في شكل مرئي. والآخر (أي الموضوع) له وجود ثابت في هذه المشاهد وحتى في المشهد الأول، هذا الذي يظهر وكأن الموضوع مستثنى منه، فإننا نجد في الحقيقة تمثلًا له في جانب منه ليس فقط كملاحظ ولكن أيضًا كمشارك وذلك

(١) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ٣١.

عندما يقوم بإعاقة الجماع. كما أن التخييلات تيسر إقامة معظم العمليات الدفاعية الأولية كتلك التي تدور حول الفرد ذاته، (القلب إلى الضد، الإنكار، الإسقاط)»[1] إنها صور تمر برأس الفرد في خلاياه العصبية، فيرى الأشياء صورًا متحركة متجسدة بينها، هنا يقول الأديب إنني أري صورًا وخيالات تمر أمام عيني، أحاول التقاطها، إنها صور ذهنية آتية من ذاكرته تجعله يغيب عن واقعه، ثم تتجسد كأفراد على مسرح تتم عليه كل تصوراته وصوره الذهنية التي يتخيلها، ويشعر أنها واقع نتيجة التماهي فيها.

٢ ـ الحلم والخيال والإبداع.

«تمكن بارون وزملاؤه من دراسة الأصالة في الحلم، والحلم في معظمه ينتمي إلى عالم الخيال، وقد تمكنوا من التوصل إلى وجود علاقة ثابتة بين الأصالة في الحلم وبين عدد من المتغيرات المعرفية كما يحددها عدد من المقاييس النفسية. على أن عالم الأحلام يمكن أن يكون شيئًا آخر غير ما يقصه أو يفضي به الحالم، ربما كانت الأصالة في طريقة الإفضاء، ومن هنا اتجه بارون وزملاؤه إلى ابتكار أسلوب جديد يمكنهم عن طريقه دفع الأفراد إلى بناء حلم يستند إلى أساس مشترك عن طريق الإيحاء لهم أثناء تنويم صناعي عميق بقصة، ثم الإيحاء لهم بالنسيان، ثم ترك المفحوص يحلم أثناء ذلك المساء حلمًا يدور حول حوادث القصة. وقد اتضح أن الحلم يمت إلى القصة الأساسية من حيث المشاعر التي يمكن أن تبعثها الانفعالات المتعلقة بها والأفكار المتولدة عنها. على أن ما يهمنا في هذا المجال هو أن الخيال يمكن أن يدفع، وأن جذوره تمتد إلى أرض الواقع، ... وهو بثرائه لا يمكن أن ينتسب إلى نوع واحد من أنواع التصور إنه ينتسب إلى النشاط النفسي كله، وإن كان هذا الانتساب يتفاوت بنسبة من فرد إلى فرد، ومن موقف إلى موقف، لكن هذه النسبة في مجال **الإبداع** ترتفع إلى درجة متقدمة. ولكن في أي مستوى يكون الخيال مبدعًا؟»[2]

التفسير العصبي للحلم أنه حقيقة واقعية، فما تفسيره لديه؟ إن الخلايا العصبية للفرد ووصلاتها يعملان بصورة دائمة بلا توقف، فعند خلود الفرد للنوم فإن جسده فقط هو من ينام، أما مخه فيعمل ويفكر في آخر قضية كانت تشغله منذ قليل، فيأتيه حلها وهو نائم، فكم من عالم أتته فكرة أو حل لمسألة وهو نائم، مما يدل على أن مخه

(١) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ١٧.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية: ٦٧ ـ ٦٨.

يعمل وهو نائم. وإن ما ذكره د. حنورة يؤكد هـذا القـول: مـن أن هـذا النـائم تنويمًـا صناعيًا يرى في منامه حلمًا يتصل بالقصة التي سمعها قبل نومه، مما يدل على أن مخـه يعمل ويعالج القصة بأحداثها رغم نومه، ويصنع لها نهاية تتناسب مع ما تـراه خلايـاه العصبية من تصور كنهاية لهذه القصة.

الأكثر من هذا، إذا جلست جماعة حول شخص مسـتغرقًا في نومـه وتحـدثوا في مسألة ما، فنجده عندما يستيقظ يقول: رأيت في منـامي فلانًـا وفلانًـا وكانـا يتحـدثان حول موضوع كذا وكذا، هذا الأمر ربما حدث لبعضـنا، وتفسـيره أن هـذا النـائم نـام جسده فقط، أما مخه وخلاياه العصبية يعملان بصورة جيدة، فتنقل إلى قشرته المخيـة السمعية ما يحدث حوله أثناء نومه وكل ما يُقال، وتسجله ذاكرتـه العاملـة. ليسـتيقظ ويقص علينا ما دار من أحاديث.لذا ارتبط الحلم بالإبـداع حيـث يظـل مـخ الأديـب يتفاعل مع أحداث قصته بانفعالاتها، فتبدع خلاياه العصبية أحداثًا جديـدة عبقريـة في منامه، والدليل على ذلك ما قاله كثير من الشعراء من أنهم ينهضون من نومهم مسرعين إلى أوراقهم لتسجيل أبيات أتتهم في المنام قبل أن يفقدوها بالنسيان، وكذا نهايـة هـذه القصة التي قال مؤلفها: أتتني هـذه النهايـة في منـامي. هـذا هـو تفسـير الحلـم لـدى المدرسة العصبية ودوره في عملية الإبداع بكل صورة ليس في الشعر القصة وحـدهما، إنه إبداع دماغ واعٍ غير نائم ولا حالم.

المحور الرابع: وظيفة التخييل للأديب.

ما وظيفة التخييل أو قل كيف نوظف التخييل في فهم آلية الأديب في صنع أدبـه ضمن عملية التخييل؟ «هناك نمطان من التخييل (تخييـل خـلاّق يُعـد لفعـل لاحـق، وتخييل حلم اليقظة ذاك الملجأ للرغبـات التـي لا يمكـن تحقيقهـا)، فـالأول: وهـو متأصل في اللاشعور يبدأ أيضًا في العملية الأولية، وفي الخيال ولكنه ينمو متجاوزًا هذا المجال، أما الثاني: فيصبح بديلًا حقيقيًا للفعل في حالـة (الانقـلاب للـداخل) وذلـك عندما تصبح الحركات الصغيرة المصاحبة للتخييل من الشدة بحيث تكفـي لتحقيـق إفراغ.»[1] يحقق التخييل عدة وظائف منها:

١ ـ الخلق والإبداع: هو عملية تخييل لصنع العمل الأدبـي. إنـه أمـر يحـدث لنـا

(١)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:٤٧.

جميعًا عندما نتصور فكرة ما أو نتخيل حلًا لقضية، إنه أمر متأصل فينا، يقوم به كل فرد لاشعوريًا، فيجد نفسه يبني تصورًا لكل شيء وحلًا لكل مشكلاته.

٢ ـ إن التخييل حلم اليقظة الذي يحدث للإنسان، فهو وسيلته لتحقيق رغبات مكبوتة لا يمكن تحقيقها، فيبنى صورة لها من خلال عملية التخييل التي تحقق أمورًا لا يمكن تحقيقها مع الانتباه التام، إنه في حالة بين النائم واليقظ.

أ ـ التخييل في نظر الأديب والشاعر كرؤية للداخل النفسي:

«ليس المحلل النفسي وحده من يلم معرفة بشدة القوى الداخلية اللاشعورية، فالشاعر والفنان يعملان تحت تأثير القوى البعيدة عن تحكمهم الشعوري، والإلهام لدى الشعراء والفنانين الذي كان يعزى إلى النشاط الخارق للطبيعة يعرف الآن كأحد نتاجات النشاط النفسي اللاشعوري فعلى سبيل المثال يصف الشاعر الخيال بقوله: (إنه زيارة من غير وعد يخشى مطله ويخاف ليه وفوته، واللذة التي لم تحسب ولم ترتقب يتضاعف بها الالتذاذ والاستمتاع، إنه لقاء واجتماع لا يشعر به الرقباء ولا يخشى منع منهما ولا اطلاع عليهما،ويقول البحتري في وصف (حلم اليقظة):

يبيت خيالها منها بديلًا ويقرب ذكرها عند البعاد

... وهكذا فطن الشعراء إلى وظيفة الخيال الشعوري بما هو استحضار لغائب وتحقيق لرغبة لا مجال لتحقيقها في الواقع.»(١)

كيف يعيش الأديب مع خياله لحظة الإبداع؟ يرى علم الأعصاب أن الأديب يقع تحت تأثير انفعال ما، قدح ما بين خلاياه العصبية، فأتي بكل ما يتصل بهذا الانفعال مما هو مخزن في ذاكرته، فمن أين أتت قضية اللاشعور هذه؟ آتت من انشغال خلايا الأديب بهذا الانفعال، مما جعلنا نظن أنه لا يشعر بما حوله، إن الأمر مرتبط بعمل تلك الخلايا، فلا إلهام أو لاشعور في القضية، إنه انشغال بأمر آخر سيطر على تفكره الآني، ناتج عن نشاط خلاياه الذي شغله عن عالمه وليس اللاشعور أو النشط النفسي.ويأتي وصف الشاعر لهذه اللحظة مما يحسه بالفعل في هذه اللحظة من متعة التعبير عن مكنون نفسه، مما يجعله يهيم مع شعوره فلا يدرك ما حوله. فلحظة التخييل التي يعيشها جعلته يستحضر الحبيبة بخياله ليكون بديلًا للواقع وألذ منه، إنها

(١)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:٤٧ ـ ٤٨.

لذة الخيال ومتعته.

ب ـ وظيفة التخييل اللاشعوري:

«وظيفة التخييل اللاشعوري تعكس مستوى أكبر من العمق وقوانين عمل أخرى، فهو يعكس الضغط الدائم للدوافع التي تتجمع حول رغبات غريزية أساسية، وكل مجموعة تتشكل في طبيعة معينة، والأنا إنما يحاول أن يلائم بين تلك الرغبات ومقتضيات الواقع.»[1]

هذا رأي علم النفس في القضية، ولكن ما رأى علم الأعصاب؟ إنه يرى أن الانفعال الذي يعيشه الأديب الآن يؤدي إلى صراع بين خلاياه العصبية وما في ذاكرته من صور ذهنية ترتبط بهذا الانفعال، الكل يريد أن يعبر عمّا لديه من معارف وصور ذهنية ترتبط بهذا الانفعال، فتضغط خلاياه المتصارعة على تفكيره، مما يجعله ينشغل بهذا الانفعال فقط، فتدفعه رغباته وغرائزه إلى التعبير عن نفسها في إطار هذا الانفعال، مما يؤدي إلى اختفاء الأنا، لأن الأديب في هذه اللحظة لا يملك إرادته فهي ملك لإرادة خلاياه، ولا سيطرة له عليها، فالتخييل اللاشعوري ليس حقيقة، بل الحقيقة عمل خلايا متصارعة بدماغه تفقده الشعور بما حوله وبـ(الأنا)، فيهم معها متناسيًا عالمه، إنه التماهي في اللاشعور.

ج ـ التخييل والعالم الخارجي والتسامي:

التخييل يجعل الفرد يتسامى، فيسبح خارج عالمه الداخلي ليلتحم بعالمه الخارجي فيشعر أنه جزء من هذا العالم الخارجي أو أن هذا العالم الخارجي موجود كله داخله، ويوظف المبدع هذا التسامي، فيرتقي فوق عالمه الداخلي ليلتحم بعالم خارجي يبنيه في خياله، يمكنه من إبداع كل جديد في الفن والأدب والعلم، فنظرًا «لكون محتويات التخييل أو مكوناته متسامية فإن العالم الخارجي يستفيد من هذه التساميات عبر إبداعات الفنان وابتكارات المهندس وفنيات الطبيب في العلاج، وفي الأحوال المرضية تصبح الإدراكات الحسية الداخلية كما لو كانت جزء من العالم الخارجي، فهانز الصغير، على سبيل المثال، كان يخشى الأحصنة لأنهم يمثلون والده في لا شعوره، ومن ثم فهو يحشد عدوانيته تجاههم وأيضًا لأنهم يمثلون تعاليم أناه

(١)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:٤٨.

الأعلى، ومن ثم ستعاقبه عليه، هكذا يتم التعامل مع التخييل كما لو كان جزءًا من العالم الخارجي.»[١]

هانز يخشى الأحصنة لأن ما بذاكرته من صور ذهنية لها تستدعي صورة أب متسلط يمثل بالنسبة له الأنا العليا التي يعاقبه، فهذه الصورة الذهنية القديمة تجعله يخشى الأحصنة، فيصبح العالم الخارجي المدون في خلاياه العصبية بصوره الذهنية ممثلًا لصورة المعاقب الذي يراه في الأحصنة ومن ثم يخشاها.

فلو تركنا هانز وشأنه مع أبيه وعقابه له، ونظرنا للأديب فنجد أنه ليس مريضًا، بل فرد من أفراد المجتمع حالته تشبه كثيرًا ممن يعيشون هذا الشعور، فالأديب عندما يبدع أدبه تسيطر عليه صوره الذهنية المخزنة في دماغه منذ الطفولة وذكرياته السعيدة والمؤلمة، فلها سلطة على تفكيره وإبداعه الآني، فلا ينفك منها، لذا فهو يبدع في إطارها؛ فتظهر تلك الذكريات في صوره الذهنية.

د ـ إدراك الواقع الخارجي.

يرتبط التفكير التخييلي بأشياء تمثل خلفية بدماغ الفرد تمكنه من صنع صور وبناء تصور حسب هذه الخلفية، فعملية «إدراك الواقع ترتبط بخلفية من خبرة الفرد والذاكرة، والصراعات والصدمات السابقة، وتقلبات الحوافز. وهي تمثل بكلها محتويات مجرى التفكير التخييلي، كما تعد مصاحبات دائمة للنشاط العقلي، وتؤثر بشكل دائم في طريقتنا في إدراك الواقع والاستجابة له.»[٢]

تصحب الخلفية الفرد المبدع فلا ينفك عنها أبدًا، وهذا ما يعرف بهيمنة سلطة الصور الذهنية على الأديب. لكن كيف هذا كما يرى علم النفس؟ «إن الأجهزة الإدراكية للأنا تعمل في اتجاهين مختلفين في الوقت نفسه، بمعنى أن أحد الأدوار يتطلع للخارج حيث الاستجابة للمثير الحسي الصادر من العالم الخارجي، والدور الآخر يتطلع إلى الداخل مستجيبًا للسيل المتدفق من الاستثارة الداخلية، والتمثيلات العقلية المنظمة لهذا المجرى الخاص بالاستثارة الداخلية هو ما تفق على تسميته (بالتفكير الراغب) فهو يحتوي على التخييلات واسكيما الذاكرة تلك التي ترتبط

---

(١)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:٤٨.

(٢)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:٥٦.

بالصراعات المهمة والحوادث الصادمة في حياة الفرد.»[1]

المحور الخامس: التخييل والإدراك الحسي والذاكرة.

ماذا يحدث للأديب عندما يهيم في عالم التخييل؟ وما عمل الذاكرة في لحظة التخييل؟ أسئلة نجيب عنها لأنها تبين تصور هذه الأشياء لدى علمي النفس والأعصاب، وذلك لما لهم من دور في بناء الإبداع في دماغ المبدع.

أ ـ التخييل والإدراك ومحتوى تفكير الأديب:

كيف يمكننا فهم وتفسير الإنتاج الأدبي للأديب؟ ولماذا جاء بهذه الصور الذهنية الجديدة؟ يمكننا ذلك من خلال النظر إلى محتويات ذاكرته، «فالمعطيات أو المحتويات الخاصة بتفكيرنا التخييلي نستطيع التعرف عليها من خلال عملية الاستبطان ... إنه عملية الإدراك للمثير الصادر من العالم الخارجي ... ويشار إلى اتجاهين من للإدراك مجازًا باصطلاحات (العين الداخلية)، (العين الخارجية). تلك المعطيات الإدراكية السابق الحديث عنها لا تتم خبرتها بمعزل عن خبرات النمو السابق للفرد، كما تتوقف كذلك على الإدراكات المبكرة الآثار الذكروية التي خلفها، في حين يتم اختيار المثيرات في ضوء الحالة العقلية المسيطرة على الفرد في الوقت الراهن وتلك الحالة العقلية محتومة بكل من الشعور واللاشعور والمدركات في الغالب ترافقها معطيات أخرى وتتكامل مع اسكيما الذكريات.»[2]

«كما تلعب التخييلات دورًا مؤثرًا في إدراك الأطفال، فإن دورها المؤثر يمتد إلى الراشدين، فمن خلال الممارسة التحليلية يستطيع المحلل أن يلحظ تأثر اللاشعوري على مسار الأفكار في الإدراك الخاطئ والايهامات والاستعارات في الحديث والأفعال، وهذا الامتزاج الدائم بين التخييل والإدراك من شأنه أن يوضح سبب عدم الاعتماد التام على الذكريات وبخاصة ذكريات الطفولة حيث تزيد في هذه المرحلة وبشكل كبير عملية المزج بين الإدراك والتخييل.»[3]

إنها عملية مزج بين صور ذهنية مدونة منذ الطفولة في ذاكرة المبدع، يعدها علم

---

(١)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:٥٦.

(٢)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:٥٦ ـ ٥٧.

(٣)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:٥٧.

النفس من اللاشعور، ويعدها علم الأعصاب من المخزون العصبي للفرد (صور ذهنية). فتنمو مع مراحل العمر لتصل إلى البلوغ، ليمتزج التخييل مع الإدراك، فيتخيل الفرد في إطار ما بذاكرته من معارف ويمزجه مع ما يدركه الآن فتخرج الصور الإبداعية من ذهنه ممتزجة بهذه الأشياء معا.

ب ـ التخييل والتفكير والذاكرة.

ما علاقة التفكير بالتخييل؟ إن المبدع يفكر ويتخيل في إطار ما يعرف، فيبني صورًا ذهنية مزيجًا من التفكير والتخييل، فتمده ذكريات تبدو منسية، ولكنها مدونة في ذاكرته طويلة المدى، تحضر الآن لحظة الإبداع، فيفكر ويتخيل على هدي منها، لذا يجب عدم إلغاء هذه الصور الذهنية القديمة كموجه للتخييل والتفكير الإبداعي، لذا «يمكننا أن نعتبر الذكريات المنسية بمثابة مثال قوي على امتزاج التخييل بالإدراك والذاكرة. فالمادة الخام التي تقوم ببناء الذكريات المنسية تنشأ على فترات في حياة الفرد وتتخفى ليعاد تنظيمها لتتلاءم مع الحاجات الدفاعية للأنا ... إن عمل الأنا في خدمة الدفاع يتجه إلى إنقاص الامتزاج بين الذاكرة والتخييل ... عندما يحدث أن ما نفكر فيه يصبح حقيقة أو يحدث فعلًا، فهذا معناه امتزاج التخييل بإدراك الواقع، وعندما تقدم الذاكرة والإدراك المادة التي تقيم تناغمًا مع التفكير التخييلي، فإن المعلومات المدركة يتم انتقاؤها، وكذلك يتم انتقاء الذكريات المستدعاة التي تستخدم كمادة ينسج حولها التخييل اللاشعوري. وينبغي الإشارة إلى أن المجرى الداخلي للتفكير التخييلي يضم بين جنباته الذكريات الصدمية في شكل متخفٍ، وتبعًا للمبدأ العام للحياة العقلية، فالأحداث الصدمية الماضية تصبح جزءًا من التفكير التخييلي.»[١]

تتفاعل كل من الذاكرة والإدراك في دماغ المبدع لتبني في ذهنه تخيلاته المختلفة، لذا يحدث امتزاج بينهم في لحظة الإبداع، حيث يستدعي المبدع من ذاكرته أشياء تعينه على الإبداع، ثم يمزجها بما تدركه حواسه في هذه اللحظة، هنا يكتمل بناء الصورة الأدبية بهذا الامتزاج بكل روافده.

(١)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:٥٨ ـ ٥٩.

ج ـ الفرق بين التخييل والتفكير:

«هناك فوارق بين التخييل والتفكير من حيث كون التخييل أكثر تلقائيًا من التفكير، واستخدامه للصور التلقائية الواضحة أكثر من استخدام التفكير لها، وثمة فارق آخر حين يؤدي التخييل إلى حلول مختلفة تتفاوت من حيث استنادها للواقع ومن حيث إمكانية تحقيقها، يستعرض التفكير هذه الحلول المختلفة ثم ينحصر في حل واحد تكون صلته بالعالم أقوى ويحاول تحقيقه دون غيره من الحلول.»(١)

هذا تصور علم النفس للقضية، لكن علم الأعصاب له تفسير آخر، إنه يقسم القضية بين شقي المخ، حيث يقوم الشق الأيسر المهيمن والمراقب على سلوك الفرد؛ فيجعله يختار الأشياء العقلية التي تتسم بالحكمة، وعدم الانفعال إلى جانب دوره في تقديم التفسير الحرفي للغة، وفي مقابل الشق الأيمن الذي يتسم بالتخييل (موضع التخييل والانفعال والموسيقى والإبداع)، إنه التحرر والأفكار الجديدة والسلوك الحر دون مراقبة مما يوقع الفرد في مشكلات مع مجتمعه.

المحور السادس: التصور الارتسامي.

أ ـ تعريفه:

«ما الصورة الارتسامية؟ ... ربما كان عالم النفس الألماني جنيش هو أول من استخدم لفظ ارتسامي (اشتقاقًا من اللفظ اليوناني Eidos أي الذي يري)، وذلك ليصف به نوعًا من الإدراك يشبه التخيل ويختلف عن التخيل اللاحق، ذلك لأنه يستمر فترة أطول ولا يحتاج إلى تركيز النظر إلى تكوينه. ويمكن أن يتم بالنسبة لخط تنبيهي معقد وتوصف تفاصيله الدقيقة في الزمن الحالي حيث يمكن رؤيته معروضًا على سطح خارجي، ولون الصورة دائمًا موجب، وواضح بالطبع أن الإدراك هنا ليس متعلقًا بصورة لجسم واقعي، ولكنه يتعلق بتصور فقط، يتم في غياب الأصل الذي يمكن أن تشير إليه الصورة الارتسامية.»(٢)

الصورة الارتسامية صورة يرسمها الخيال في دماغ الفرد في التو بصورة تلقائية لحظية، تظل مستمرة في ذهن الفرد لفترة أطول، فهي تصور مؤقت لا يرتبط بالواقع أو

---

(١)) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ٦٠.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٩ ـ ٦٠.

بصورة ينسج الفرد على منوالها، إنها صورة ترتسم في خياله فجأة، كأنها تلقي في دماغه من عالم آخر، فيقول: فكرة وليدة اللحظة والموقف، وهي نتيجة عمل خلاياه العصبية تلقيها على خاطره وتصوره، لتظهر فجأة بلا مقدمة، فينطلق بها لسانه، فيقول: لا أدري من أين أتتني هذه الفكرة؟

يحدث هذا للأديب لحظة إبداعه أن يلقى عليه تصورًا ما يرسم لـه الصـورة التـي سيبنيها ويقولها في شعره، وتخطط لأحداث قصته ونهايتها، فهي ترتسم فيه.

ب ـ الفروق الفردية في التصور الارتسامي:

هذا التصور الارتسامي يرتبط بنوع الإبداع لدى المبدع: (قصة، شعر، مسرحية ...)، لذا تظهر فيه الفروق الفردية بين المبدعين، فلدى كل مبدع، وكـل فـرد طريقتـه الخاصة في التصور الارتسامي، فهو يري الأشـياء بدماغـه بصـورة ذاتيـة تنطلـق مـن معارفه وخبراته، فيرى في الأمر أشياء لا يراها غيره. ويمكن فهم ذلك من خلال لعبـة بسيطة كنا نلعبها ونحن أطفال، حيث نقف صفًا واحدًا، ونقص عـلى أول فـرد بصـف قصة ونطلب منه أن يقصها على الذي يليه، ثم يقصها الثاني عـلى الثالـث، حتـى نصـل لنهاية الصف فنسمع قصة مختلفة عن القصة الأصلية تمامًا فماذا حدث؟ هذه القصـة ارتسمت بصورها وأحداثها في خيال الثاني بصورة مختلفة عن الأول، فنقلهـا للثالـث بصورة مختلفة، هنا تظهـر الفـروق الفرديـة في التصـور الارتسـامي والإبـداعي بـين الأفراد.

«على أننا في هذا المجال نهتم بالتساؤل عمّا إذا كان ثمة فروق فردية في التصـور أو التخيل الارتسامي؟ وإذا كانت هذه الفروق قائمة، فهل يمكن لنا أن نفترض أنهـا ذات علاقة بوجود هذه الظاهرة أو غيابها لـدى المبـدعين الـذين يتعلـق إبـداعهم بمجـال يمكن أن يفيد من ظاهرة التصور الارتسامي» [1] هذا الأمر يظهر بوضوح لدى الأدبـاء في تفاوتهم في مستوى الإبداع فكل منهم ينطلق في إبداعه من عالمه الخاص فيـرى مـا لا يراه الآخر، فالتصور الارتسامي لدى هذا يتسم بسعة علمه وقدرتـه الإبداعيـة عـن غيره، لذا نجدهم يتفاوتون في القدرة الإبداعية.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية: ٦٠.

ج ـ التصور الارتسام وتقدم العمر:

«على أنه من المؤكد أن ظاهرة التصور أو التخيل الارتسامي تبدأ في التضاؤل كلما تقدم المرء في العمر، ولكنها مع ذلك تبقى لدى بعض الأفراد على نحو ما سبق أن أوضحت دراسات بوسفيلد، وباري، وبوردى»[(١)] تظل القدرة على التخيل والتصور لدى الإنسان طوال عمره ليبدع، ولكن إذا توقف هذا الفرد عن التفكير والإبداع فإن الوصلات بين خلاياه العصبية تتكسر ولا ينشأ مكانها غيرها نتيجة عدم التفكير فيها والتفكير بغيرها وقدرته على انشأ وصلات جديدة.

المحور السابع: الرفيق الخيالي.

أ ـ تعريفه:

الرفيق الخيالي، أمر يحدث لنا جميعًا أدركه علم النفس وتحدث عنه بإفاضة، إنه مَن يصاحبنا عند كل فكرة جديدة، انظر لنفسك وأنت تقول: جاءتني فكرة ما، فقلت لنفسي: لماذا لا أفعل كذا، ليتني ما فعلت كذا؟ هل حدث لك هذا من قبل! إنه الرفيق الخيالي يُحدِّثك ويحاورك ويناقشك مع كل فكرة جديدة ويجادلك فيها. يظهر هذا بوضوح لدى الأطفال في حوارهم، «ظاهرة الرفيق الخيالي لدى الأطفال: في عدد من الدراسات من اكتشاف فروق فردية بين الأطفال فيما يختص بظاهرة الرفيق الخيالي، فقد وجد من بين ٢١٠ طفلًا ٤٥ طفلًا تتوافر لديهم الظاهرة أي بنسبة ٢١٪ وأن الأطفال الأسوياء تظهر لديهم هذه الظاهرة عادة، أما الأطفال الذين لم تظهر لديهم فهم طراز خاص من الأطفال يمتاز بفقر الخيال، وأخذ الأمور كما هي أي يمتاز بالواقعية المتحجرة. وهؤلاء يكونون في العادة ميالين إلى التدمير وفقراء في محصولهم اللغوي»[(٢)] لماذا؟ لأنهم يتنقلون بين الأفكار وهي سريعة الفرار من أذهانهم، ويجادلون الرفيق الخيالي فيما يُلقيه عليهم من أفكار، بل ينطلقون نحو تنفيذها دون مراجعة أو تفكير أو خبرة لديهم.

ب ـ مراحل نمو الرفيق الخيالي:

«تذكر لوتز بتس ايمز أن الفترة التي تظهر فيها هذه الظاهرة، ظاهرة الرفيق الخيالي

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية: ٦١.
(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية: ٦٠ ـ ٦١.

تبدأ من نهاية السنة الثالثة، وتنتهي في منتصف الخامسة، فليس معنى هذا هو انتهاء وظيفة الخيال من عالم الشخص، بل ربما كانت ظاهرة الرفيق الخيالي موجودة أيضًا بأقدار لدى الكبار. والأمر يحتاج إلى دراسة تقرر ما إذا كانت ظاهرة الرفيق الخيالي يمكن أن توجد في الأعمال المتقدمة. والأمر الذي نود أن نركز عليه هو أنه توجد فروق فردية بالفعل بين الأفراد في مجال التخيل وهو الذي مثلنا له بظاهرة الرفيق الخيالي، الأمر الذي يترتب عليه أو يرتبط به تميز بعضهم في بعض جوانب السلوك الإبداعي.»[(١)]

ارتبط الرفيق الخيالي بالتخييل، فهو أساس الإبداع، وهما معًا يشكلان بنية الابتكار في العمل الإبداعي، ومن هنا تأتي الفروق الفردية بين المبدعين في قدرتهم على الخلق والإبداع، نتيجة الظاهرة، أو قل بسبب وجود الرفيق الخيالي المصاحب للمبدع وقدرته على التصور، واختلاف هذا الرفيق الذي يصاحب هذا الأديب عن الرفيق الخيالي الذي يصاحب ذاك الأديب، مما يخلق عوالم مختلفة من الإبداعات آتية من عمل كل رفيق خيالي مع الأديب الذي يصاحبه. فإذا كان هذا الرفيق الخيالي الذي لدى هذا المبدع واسع الثقافة والمعرفة؛ فإنه يأخذ المبدع إلى عوالم كثيرة، ويدخل معه في حوارات تجعله أكثر إبداعًا من المبدع الذي لديه رفيق قليل الثقافة والنشاط أو خامل، ومن هنا جاءت عبارة (فلان واسع الخيال)، لأن لديه رفيقًا خياليًا، يوصف بأنه نشط واسع الإدراك للقضايا، فيلقي الضوء على جوانب غير مطروقة ليبدع فيها، فأنت كقارئ للعمل الأدبي تشعر أن هذا الأديب يسبح بك في عوالم جديدة لم ترها من قبل ويقنعك بصدق ما أبدعه.

ج ـ الرفيق الخيالي ولحظة الإبداع.

كيف يسبح الأديب بصحبة الرفيق الخيالي الذي يلازمه ويخرجه من عالم الواقع إلى عوالم خفية يغيب فيها عن واقعه ـ تقريبًا ـ ليرى ما لا يراه من حوله، ويعيش مع أبطال قصته، فيحدثهم ويحاورهم. إنها لحظة عجز علم النفس عن تقديم تفسير صحيح أو قول مقنع حولها.

لقد قدم علم الأعصاب تفسيرًا وتعليلًا صحيحًا لها. إنها لحظة الإبداع التي تبدأ بالانفعال (قد يكون متعمدًا من الأديب)، فتقدح فيها خلاياه العصبية، فتبدأ بإرسال إشارات لإثارة سائر الخلايا والوصلات، فتخرج ما بها من معارف وخبرات تتصل

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية: ٦١.

بهذا الانفعال، وتجمعها فيما يعرف بالتجمع الخلوي، لتشارك في التعبير عن هذا الانفعال، هنا تتوقف كل مراكز المخ عن استقبال أي إشارات خارجية آتية من مداركه وحواسه الخارجية، فيبدو منعزلًا عن عالمه المحيط به، وهو كذلك (في حقيقة الأمر)، فيجلس صامتًا ليستمع إلى خلاياه العصبية وهي تتحاور معًا، فيري شخوص قصته تتكلم، وكأنه في لحظة يغيب فيها عن الوعي، وأن هناك قوى خفية تتحاور أمامه، وتلقي عباراتها وأبياتها على خاطره فينطلق بها لسانه، كأنه كان مكبوتًا أو مقيدًا فإذا به تكسر قيوده ويخرج من صمته وينطق بما تلقيه خلاياه على لسانه من أدب مبهر.

يقول: «يذكر ريتشارد يسون أن التصور الخيالي يمد الرسام المصور والكاتب أحيانًا بالفكرة الرئيسة للصورة أو القصيدة ... لنستمع لما تحكيه اينيد بلايتون في خطاب إلى بيتر ماكلر، وهي تصف فيه الطريقة التي تكوّن بها أفكار قصصها:[١] أنا أغلق عيني لدقائق قليلة وماكينة الكتابة أمامي. إني أجعل عقلي أبيض وأنتظر وبوضوح يشبه الوضوح الذي أرى به أطفالًا حقيقيين أبصر شخصياتي واقفة تجاهي في عين عقلي ... تتم القصة غالبًا كما لو كنت أشاهد عرضًا سينمائيًا خاصًا ... أنا لا أدري ماذا يحدث أكون في وضع سعيد لتمكني من كتابة القصة وقراءتها للمرة الأولي وفي نفس اللحظة. في بعض الأحيان تلقي شخصيةُ ما نكته، وربما كانت طريفة حقًا بدرجة تجعلني أضحك بينما أكون أكتبها على الورق، وأفكر أنني لم أكن لأستطيع أن أكوّن فكرة مثل هذه لنفسي في مائة سنة، ثم أفكر فيمن فكر فيها. ربما استلفت نظرنا في هذا الموضوع أن الرفيق الخيالي لا زال يتمتع بالوجود لدى الكبار، فماذا يمكن أن يكون الشخص الذي أدى هذه النكته الطريفة التي تضحك لها كاتبة القصة نفسها وهي تعترف بأنها ما كانت تستطيع أن تضع واحدة مثلها في مائة عام.»[٢]

وصف رائع من الكاتبة للحظة الإبداع، تعرض فيها ما يحدث لها فيها، فما ذكرته من خيالات وشخوص وحوارات تدور في نفسها وإلقائها النكات وضحكها عليها؛ كل هذا آتٍ من خلاياه العصبية وتفاعلها معًا ومع أشخاص القصة بما يعرف بالاندماج الذي يعيشه الكاتب وهو اندماج الخلايا معًا، إن إلقائها نكات لا يمكن أن

---

(١) إنه وصف لحالة الأديب لحظة إبداعه لابد من دراستها بعناية..

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٦٢.

تقولها ولو بعد ألف عام خير دليل على عمل خلاياها بعيـدًا عـن سـلطتها، فهـي غيـر مهيمنة بعقلها على ما يكتب قلمُها، أنها خلاياها تتكلم في صمتها ومن داخلها، إنه أمـر جدير بالدراسة من جانب علمي النفس والأعصاب.

د ـ لحظة الإبداع الشعري في رأي علماء النفس.

لحظة الإبداع في رأي علم النفس هي لحظة التهويم وهـي التـي تحـدد درجـة الإبداع، أي لحظة يهيم فيها الشاعر فيبدع طبقًا لما يراه خيالـه، يقـول د. حنـورة: «إن التهويم الذي يجد المبدع نفسه فيه هو الذي يحدد الدرجة التي تكـون عليهـا الرؤيـا، وهو يحدد أيضًا اقترابه من الحقيقة: حقيقته في موقف الإبداع ... يحكـي بـارون عـن الشاعرة موريل روكيسير وصفها كيفية كتابتها قصيدتها عن أورفيوس المنتصر والتـي فيها عاد أورفيوس الممزق بطريقة سحرية إلى الكمـال ... لقـد بـدأ الأمـر قبـل كتابـة القصيدة بعدة سنين، لقد بدأ في صورة غير متكاملة رأتها وهي تسير في شـارع مـزدحم بمدينة نيويورك صورة لأجسام متصارعة ذات أشلاء مبعثرة، لقد كان المشهد للحظـة مرعبًا ثم اختفي. ولكنها اهتزت به وتغيرت من خلاله وعلى مدى عدد من السنين بعد ذلك كانت خبرة مرعبة ومفزعة، وبعملية من الصعب وصفها لشـدة تعقيـدها تحـول المشهد المرعب إلى صورة جسم أورفيوس الممزق فوق قمة الجبل، وأخيـرًا يجـيء فعل البناء والتسامي، لقد جاءها الشعر، ولقد كـان هـو أورفيـوس نفسـه الـذي صـار نموذجًا للشعر ... وإذا جاز لنا أن نضع حديث بارون هذا في موضعه الصحيح، فمـن الممكن أن نضعه إلى فئة التصور الخيالي بما يتضمنه مـن خيـال إبـداعي. وهـي الفئـة الخصيبة من التصور، والتي تتداخل فيها التصورات والتهويمات للحد الـذي يصـبح فيه العالم جديدًا بالنسبة للمبدع، وهو لا يدري أين موقعه من عالمه الأصلي، إنـه عـالم جديد، لقد توحد بموضوعه وهو يعيش خبرة متجددة، فيها الذاكرة والخيال والفعل، وهو يسبح في التيار الذي قد يكون ملائمًا لإمكانياته فيصل به إلى أفضل مرسى.»[(١)]

المحور الثامن: الخيال والدافعية.

أ ـ التخييل والدافعية والتفكير والحاجات الداخلية.

يرى علماء النفس أن «التخييل ييسر إقامة معظـم العمليـات الدفاعيـة الأوليـة

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية: ٦٦ ـ ٦٧.

كتلك التي تدور حول الفرد ذاته، (القلب إلى الضد، الإنكار، الإسقاط)»[١] فـ «ليس مضمون الخيال هو الذي يحدد طبيعته أو هو الذي يميزه عن عالم التفكير الواقعي، ولكن ما يميزه هو التحرر نسبيًا من الحاجات الخارجية وانتماؤه بصورة أكبر إلى عالم الحاجات الداخلية للفرد»[٢] إنه يتجاوز الحاجات الخارجية التي يحتاجها الفرد في حياته اليومية؛ ليلج داخل حاجاته النفسية التي يلبيها التخييل.

«ما العلاقة التي تجمع الخيال إلى عالم التفكير؟ ... إن الإنسان يعالج عمليات التفكير على أساس محوري يتعلق قطبه الأول بالمسائل الخارجية والظروف الواقعة ويشير هذا القطب إلى عمليات الفهم وحل المشكلات. أما القطب الآخر فهو يتعلق بالحاجات الداخلية للفرد، وهو ما يتضمن كل ما يتعلق بعالم الصور وأنواع كثيرة من اللعب وما يمكن ملاحظته من خلال الاستجابات للاختبارات الاسقاطية، كما أن عالم التهويم والأحلام، مما يمت إلى هذا العالم.»[٣]

ينطلق الخيال من صراع داخل الفرد بين عالمه الخارجي وحاجته الداخلية، فيندفع لتغييره بإبداع حلول لمشكلاتها. لقد تبين هذا لعلم النفس من استجابات الفرد للاختيارات الاسقاطية وتجاربه التي تحدث له، ويدخل هذا إلى عالم الأحلام والتهويم وهو السباحة في الخيال.

ب ـ العلاقة بين المزاج والدافعية والخيال.

هل توجد علاقة بين هذه الأشياء الثلاثة (المزاجية والدافعية والخيال)؟ نعم، لسبب واحد وأساسي في القضية وهو أنها تتم جميعها في الدماغ، فالمزاجية نوع من الصفاء الذهني بين خلايا المخ يؤدي إلى شعور الفرد بالراحة والطمأنينة، فمبعثه عمليات دماغية ناتجة عن إفراز مركبات كيميائية بين خلايا المخ يعطي الشعور بالراحة والمزاج الصافي، أو تعطي العكس، والخيال من صنع الخلايا العصبية التي تبحث عن الجديد لتقدمه لنا بتفاعلها معًا رغبة في التغيير، فيقوم الخيال بإبداع عالم جديد. والرغبة في التغيير هي دافع كبير للأبداع وهي أساس الدافعية لدى البشر، ثم تقوم الحالة المزاجية بتوجيه الدماغ لما تستحسنه الآن. يعرض د. حنورة لرأي علم

(١) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ١٧.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٨.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٦.

النفس في هذه العلاقة قائلًا: «هل يمكن أن نتصور وجود علاقة بين السمات المزاجية والدافعية والخيال؟ ...إن شكل ومضمون الصورة الارتسامية ووجود مشكلة غير محلولة أثناء الوسن، ربما دفعت إلى بزوغ صورة خيالية رمزية وتميل الصور التلقائية للمؤول في الوعي حينما يتوقف القطار المتحرك للفكر، وفي هذه الحالة لا يكون التخيل عشوائيًا، بل إنه يتعلق بمشكلة غير محلولة. وفي حالات التخيل في الحلم وحالات التصور الخيالي في الهلاوس، يمكن تتبع المضمون حيث نجده متعلقًا بالحالات الانفعالية للحالم أو المهلوس...

«الأمر يتطلب إجراء مزيد من البحوث ليس فقط في الظروف التي تدفع إلى بروز الفئات المختلفة للتخيل، وليس فقط في مجال علاقة التصور بالعمليات المعرفية ولكنَّا نحتاج إلى دراسات لمعرفة طبيعة العلاقة المشتركة بين التخيل والحالات الدافعية والانفعالية ... إن المسألة مازالت غير مكتملة الجوانب ورأينا أن الانهماك والتعلق مسؤولان إلى حد كبير عن تصيد الواردات، وبقدر ما تتاح للشخص من إمكانية الحصول على ترابطات تخيلية فإنه يمكن أن يتقدم خطوة إلى مجال الإبداع. وقد رأينا أن المسألة في جانب من جوانبها مدفوعة»[1]

إن تفسير علم النفس لما يحدث للمبدع لحظة إبداعه من صراع بين حالته المزاجية الآنية والقضية التي يفكر فيها؛ يصنع داخل تصوره صراعًا حتميا نتيجة العلاقة الترابطية بين المزاج والدافعية والخيال، فما دور كل منهم في هذه العملية وفي هذه اللحظة؟ إن وجود مشكلة بلا حل يفكر فيها ويبحث عن حل لها مع وجود صورة ذات مضمون وشكل لديه كفكرة تجول في دماغه؛ كل هذا يدفع إلى ميلاد صورة خيالية رمزية جديدة، مع وجود اضطراب في الحالة المزاجية يؤدي إلى ظهور صورة متأثرة بهذا الاضطراب وبتلك العناصر، ولكن كيف هذا؟ إنه السؤال الذي لم يجب عنه علم النفس. لذا يقول: (لكنَّا نحتاج إلى دراسات لمعرفة طبيعة العلاقة المشتركة بين التخييل والحالات الدافعية والانفعالية. إن المسالة مازالت غير مكتملة الجوانب).

ويقدم علم الأعصاب تفسيرًا لهذا الحدث. إن خلايا المبدع تتفاعل فيما بينها وتمزج بين الحالة المزاجية والانفعالية للمبدع الآن، مما يدفعه إلى تخيل حلول لها،

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٦٥.

فيبني التخييل صورة ذهنية لهذه الحلول ناتجة عن هذا الامتزاج بين تلك العناصر، فالعلاقة بينهم ترابطية تكاملية تخيلية يقوم التخييل بالمزج بينها بالدماغ، مما يعد خطوة نحو الإبداع، فيستدعي كل منهم الآخر لتكتمل الصورة الإبداعية الجديدة، ودور الدماغ في هذا أنه البوتقة التي يتم فيها صهر كل هذا.

ج ـ التخييل وتحقيق الرغبة:

هل التخييل يحقق رغبة لدى المبدع يحاول التعبير عنها من خلال عمله الأدبي/ الفني؟ إنها في نظر علم النفس صراع داخل نفس الأديب يريد التنفيس عنها والتعبير عن رغباتها المكبوتة من خلال هذا العمل، «فما الذي يميز التخييل عن التمثيلات العقلية الأخرى كونه وظيفة لتحقيق الرغبة تلك التي قد نجد لها منفذًا آخر عبر الحلم، وإذا ما افترضنا أن التخييل ينشط من خلال الرغبة التي تبغي الإشباع في التفريغ، فإننا يجب عندئذ أن نتذكر تقلبات الطاقة، تلك التي تلعب دورًا مؤثرًا في مظهر الرغبة بالإضافة إلى تأثيرها في الحالة الشعورية أو اللاشعورية للتخييل.»[1] فحقيقة التخييل: «أنه يعنى مشهدًا متخيلًا يبغي فيه الفرد إشباعًا للرغبة، تلك التي يتم تحريفها على نحو قليل أو كثير بفعل عمليات الدفاع.»[2]

د ـ الخيال والإبداع وكيفية الالتئام:

الإبداع مزج بين عناصر مختلفة في رأي علم النفس وقد سموه **التئام**، «يتحدث كرتشيفلد عن الالتئام في عملية الإبداع، التئام العناصر المعرفية، ففي أسلوب طريف وملائم، والعناصر المعرفية التي يشير إليها كرتشيفلد تتضمن عمليات التفكير والمدركات والصور والأفكار والرموز والمفاهيم والمبادئ، فما هي الشروط الضرورية لهذا الالتئام؟ يشير الباحث إلى عدة خصائص ضرورية لكي يمكن للعناصر أن تلتئم، منها: ١ـ أن يكون العنصر منتقي. ٢ـ ونشطًا. ٣ـ وملائمًا. ٤ـ ومتعلقًا. ٥ـ وبارزًا. ولكنها مع ذلك عناصر، والتئامها عملية لا تتم كيفما اتفق، بل هي محتاجة إلى خيال الشخص المبدع. ولم يقدم كرتشيفلد شرحًا وافيًا لعملية الالتئام من خلال عملية الإبداع، ويكفينا في هذا الموضع أن هذه العملية متعلقة ببناء جديد تتطلب

(١) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ٢٧.

(٢) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: د. آمال كمال، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٢٢، ص١٥.

تعاملًا مع عناصر ذات تعلقات واقعية، وعلى المبدع أن يكـون ذلـك السـباح المـاهر الذي لا يغيب الشاطئ عن ناظريه مهما ابتعد ... وهو في كـل ذلـك يتعامـل مـع عـالم جديد من صنعه يمتزج فيه الواقع بالتهوم، والفعل بالخيال» [1]

عملية الإبداع عملية مزج بين عناصر مختلفة في دماغ المبدع، يخلط بينهـا فيـه بحرفية بارعة ليقدم لنا في النهاية منتجه الأدبي الـذي يجمـع فيـه كـل هـذه العناصـر، ويقيم عمله الأدبي بمدى نجاحه في ذلك.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٦٨.

الفصل الثاني

الخيال الأدبي في رأي علم الأعصاب

تناولنا آنفًا علاقة الخيال بعلم النفس وتحليله له، ونعرض هنا للعلاقة بين علم الأعصاب والخيال في المحاور التالية:

المحور الأول: الدماغ وصنع الخيال.

ما يحدث في دماغ الفرد عندما يقبل على فكرة ما يتخيل لها حلًا ويبدعه؟ «المبدع حين يميل إلى استخدام خياله فإنه لا يودع عالمه الذي يعيش فيه، بل هو يضع نفسه في سياق جديد ليس مصنوعًا كله وإن كان طريفًا غير ممهد، يختار المبدع أن يسير فيه وهو في نفس الوقت يستكشفه، ويمهده، عساه يصل من خلاله إلى الموقع الذي يلتقي فيه بهدفه»[١]

إن الأديب ينسحب من عالمه الآني ليسبح بذهنه مع خياله، فـ«الخيال عملية ذهنية، أي تتم داخل ذهن الفرد، وله مستويات يمكن لنا أن نتوقف عندها قليلًا لنتمكن من رسم الخريطة المناسبة له، في علاقة مع النشاط النفسي المتعلق بعملية الإبداع، سواء كان هذا النشاط متعلقًا بالعمليات الفردية المرتبطة بحل المشكلات أو متعلقًا بالانتباه والفعل والتنفيذ، أو متعلقًا بمحاولة الاتصال بالآخرين للتعرف على رأيهم في الموقف الجديد، الذي صار إليه المبدع بعد أن أبدع وليده الجديد.»[٢]

يربط علم النفس بين الدماغ والنشاط النفسي الذي يوجه الدماغ إلى التغيير والإبداع في كل سلوك الفرد ليأتي بكل جديد، وقد أشار ديكارت لهذه العلاقة، وحاول تحديد موضعه في مخ الفرد من خلال تصوره للعلاقة بين النفس والبدن، فيرى أن «النفس لا تتلقي مباشرة الأثر الذي يأتي من جميع أجزاء البدن بل تتلقاه من المخ فحسب، وربما من أجزاء من أصغر أجزائه. وقد اعتمد ديكارت أن ذلك

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٦.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٥٦.

الموضع هو الغدة الصنوبرية واعتبرها وسيطًا بين النفس والبدن، وأنها تتلقى من النفس الأوامر فتوصلها إلى الأعصاب والعضلات كما تتلقي من الأعصاب الرسائل الواردة من العالم الخارجي فترسلها إلى النفس، وأن الجسم يؤثر في النفس بواسطة الإحساس والعاطفة ويتأثر بها عن طريق الإرادة التي توجه حركاته وتغير اتجاهاته»[1] هذا تصور علماء النفس للعلاقة بين الدماغ والتخييل، إنه أول ربط دقيق بين التخييل والمخ يقدمه علم النفس.

رغم هذا فقد رفضوا الفصل بين النفس والبدن، فذكروا أنهما جزء واحد متكامل ومتعاون، ففي نظرهم أن «الكائن الإنساني ليس مجموعة من العناصر التي تتجاور وتتلاصق، بل هو مجموعة من الوظائف التي تنتظم وتتسق فيما بينها، فالكائن الحي وحدة عضوية منتظمة ونحن حين نتحدث عن تنظيم عضوي فإننا لا نتحدث عن عملية إضافية أو تجميع لبعض الخلايا؛ بل نتحدث عن عمل متحقق أو مكتمل ينطوي على أكثر مما يشتمل عليه مجموع معاصره، ومن ثم كان الرفض الصريح لذلك التقسيم الثنائي القديم النفس في مقابل البدن»[2]

أ ـ التخييل ولحظة الإبداع وتفسيرها النفسي والعصبي.

يعرض د. حنورة رأي علم النفس وتفسيره لهذا الأمر بقوله: «الخيال هنا يتم بإرادة المتخيل، إنه السياق الذي يضع المبدع فيه نفسه في التيار الذي يسبح فيه بإرادته، ولكنه تيار مشروط بأمور كثيرة: بقدرة السباح تحمله وتحمل مفاجآت الغيب مما قد يوجد في مجرى التيار من معوقات، ومحكوم أيضًا بالمتاهات المضللة التي يتصادف أن تقود السباح إلى مسافات غير متوقعة.»[3]

هذا التفسير يحتاج إلى إعادة نظر، صحيح أن الأديب يضع نفسه بإرادته في حالة تخييل تجعله ينفعل بهذا الحدث، فهو يريد أن يسبح بخياله في عالم هذا الانفعال، لكن شروط السباحة التي تحدث عنها د. حنورة غير مفهومة ولا محددة، فحديثه عنها هلامي غير واضح، لم يبين ما المعوقات ولا المتاهات المضللة التي تصادف المبدع لحظة إبداعه. وحقيقة أن من يقوم بالسباحة هي خلاياه العصبية ووصلاتها التي

(١) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية: ٩.

(٢) في التحليل النفسي التخييل والمراض السيكوسوماتية:١٢.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٦٢.

تتصارع معًا حول هذا الانفعال، وليس المبدع نفسه كما ذكر، فخلاياه العصبية وصوره الذهنية المدونة بذاكرته لها الهيمنة والسلطة عليه شخصيًا، فهي تختار عبارات وكلمات مناسبة تصور انفعاله الآني، أما المتاهات والمعوقات فلا وجود لها، بل صراع بين خلاياه لاختيار الكلمات والعبارات المناسبة، نظرًا لوجود كم كبير منها يُلقى على خاطره من لدن خلاياه ووصلاتها كلها في لحظة إبداعه، واختياره أفضلها.

ب ـ التخييل وقدرة المبدع وعمل الخلايا العصبية.

١ـ عمل الخلايا العصبية:

«هل يمكن التحكم إراديًا في هذا العالم الخيالي سواء على مستوى التقدم الزمني للفرد أم على مستوى اللحظة المباشرة للتصوير؟ بمعنى هل يمكن التحكم في تنمية القدرة على التصور والخيال لدى الفرد، وهل يمكن تدريب الأفراد على كيفية التعامل مع تصوراتهم وخيالاتهم عندما يحاولون أن ينشئوا صورهم وأفكارهم الخيالية؟»[(١)]

يطرح علم النفس القضية للمناقشة بهذا السؤال: هل يمكن تنمية القدرة الخيالية لدى المبدع؟ «هل يمكن أن يدرب الأفراد على أفضل الأساليب الملائمة للإفادة من تخيلهم؟ ... يذكر ريشار ديسون أنه بعد فترة انهماك في أمر من الأمور قد نتناول مشكلة تتعلق بأمر آخر. سنلاحظ على الفور أن قطارًا خاصًا من الصور أو المونولوج الداخلي قد حدث قبل وفي خلال نقطة معينة من سلسة الفكر. نفس الأمر حدث بالنسبة لهنري بوانكارية في لحظة لم يكن يتوقع فيها أن يحصل على حل لمشكلته. وقد يحدث نفس الشيء بالنسبة لكثير ممن يعالجون مسائل الفكر، ولعل القصة المشهورة عن نيوتن حين انتبه فجأة إلى التفاحة حين سقطت تجعلنا نصل لإمكان تعميم قاعدة الانفتاح عند الانصراف عن الأمر. ماذا نستنتج من امكان تعميم هذه القاعدة؟ وهل يلتقي هذا مع ما هو معروف من أن **العمل الإبداعي يحتاج إلى مواصلة** جاهدة ومتابعة متصيدة؟ الحقيقة أننا يمكننا من خلال هذا التناقض الظاهري أن نقترح أن المسألة ليست انصرافًا كاملًا عن المشكلة، بل إنها مجرد استراحة، ومع ذلك لا يمكن أن يكون الأمر بالنسبة لشخص اقصاءً كاملًا للمشكلة، حتى الشاعر كولوربدج اتضح أن اهتمامه بموضوع قصيدته كوبلاخان التي يقال إنه رآها في حلمه،

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٦٢.

هذا الاهتمام كان له في نفسه تاريخ يرجع إلى الوراء عـددًا مـن السـنين. الاهتمـام إذن والتعلق أمران هامـان في عـالم التصـور والخيـال، وربمـا كانـت الحاجـات الداخليـة والتعلق بها والانصراف إليها مسئولة إلى حد كبير عن تنمية الخيال.»[١]

٢ ـ التحليل العصبي للقضية:

تفسير هذا عصبيًا، أننا بعد معالجة الخلايا العصبية لقضية مـا؛ تسـتمر الخلايـا في عملها فتعيد عرض شريط الأفكار السابقة، وربما ينشـغل الفـرد بأشـياء أخـرى، هنـا تُعرض على الفرد القضية السابق معالجتها، في شكل شريط من الصـور، إنـه اسـتمرار لعمل الخلايا التي لم تتوقف عن التفكير في القضية حتى الآن. وهو مـا حـدث لنيـوتن عندما انصرف عن المسألة التي عالجها وانتهى منها، وفجأة يلاحـظ سـقوط التفاحـة ليبدع نظريته الشهيرة، لأن خلاياه تعمل وتربط بين الأشياء لتلقي عليه الحل لمشكلته التي صاغها في نظرية جديدة من خلال ملاحظته للقضية وما جـد فيهـا، فيعيـد النظـر إليها، مما يجعلنا نؤمن بنظرية الانفتاح عـلى الشـيء بعـد الانصـراف عنـه، أي إعـادة الخلايا نتائج جديدة في القضية بعد انصرافنا عنها.

والإجابة لدى علم الأعصاب أننا انصرفنا عنها في ظـاهر الأمـر؛ لكـن خلايانـا لم تنصرف بعد عنها ولا زالت تفكر فيها. ممـا يؤكـد أن الإبـداع عمليـة متواصـلة غيـر متوقفة، تقوم الخلايا بالتفكير بشكل دائم فيها، ثم تفاجئ الشاعر بأبيات تلقيهـا عليـه في نومه، فيقوم من فوره ليسجلها قبل أن ينساها، بل قد تـؤدي رؤيـة مناميـه إلى إبـداع قصيدة كما حدث للإمام البوصيري، بعد رؤيته للرسول صل الله عليـه وسـلم يمسـح عليه فشفي، فقال قصيدة في مدحه، متأثرًا بشفائه (نهج البردة).

التحليل النفسي للقضية محدود، فهو يسجل الظاهرة ويفسرها تفسيرًا سطحيًا، فتفسيره للحظة الصمت التي تنتاب الشاعر بين الوثبة الشـعورية والأخـرى عـلى أنهـا فترة استراحة تفسير ظاهري لقضية كبـرى، فـلازال المـخ يعمـل، وإن كـان لا يقـدم نتائجًا (أفكارًا ـ أبياتًا) في فترة الصمت، إلا أن عمل خلايـاه العصـبية لم ينتـه بعـد، ولم تنفض يدها عن الموضوع، لذا فعملية التفكير الإبداعي لم تتوقف لعدم توقف الخلايا العصبية عن العمل، فهي تقوم الآن بإعادة ترتيـب وتنسـيق معلوماتهـا وعرضـها مـن

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٦٣ ـ ٦٤.

جديد، بعيدًا عن سلطة وهيمنة وإدراك الشاعر نفسه، إنها سلطة وهيمنة الصور الذهنية التي تسيطر عليه وتوجه أفكاره، فخلاياه العصبية وذاكرته تعملان في صمت وتباغتانه بالنتيجة (فكرة/ أبيات)، فلا استراحة لدى الشاعر في مخه وخلاياه، كما قال علم النفس.

ج ـ القصاص بين تصوير الواقع وعمل الخيال:

هل القصاص يقص أحداث قصته كما حدثتْ في الواقع أم أنه يعيد صياغتها بأسلوبه، وينسج خياله منها أحداثًا جديدة؟ وهل خياله يعمل فيها ويبدع، فيعرض رأيه وتصوره من خلال قصته؟ يشير د. حنورة إلى هذا المثال تطبيقي على رأيه، يقول: «يذكر وودورت في حديثه عن الكيفية التي يتمكن بها الشخص من تكوين قصة أو حادثة وقعت، أو أن الشخص لا يتمكن من بناء قصة أو حادثة على النحو الذي حدثت به، ولكنه في أفضل الأحوال يميل إلى أن ينتج قصة تشبه الأصل، قد تزيد أو تنقص، وهذا الإنتاج هو على نحو جزئي عمل من أعمال الخيال، بأكثر مما هو عمل يتعلق **بالذاكرة** ... في القصة فالمسألة مختلفة، إنها تخص الخيال، ثراؤه وخصوبته »[1]

يشير علم النفس إلى وجود الذاكرة ودورها في عملية الإبداع، فعلى الرغم من أنه لا يرجع الإبداع للذاكرة بل إلى الخيال، فإنه يشير ضمنًا إلى وجودها في عملية الإبداع، وهو ما أشار إليه صراحة علم الأعصاب كعنصر عصبي أساسي في صياغة العمل القصصي في ضوء ما يخزنه المبدع في ذاكرته من القصص الأخرى.

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية:٦٣.

الباب السادس

الدماغ والانتقال المجازي من الصورة إلى الخيال



ماذا نعني بالانتقال المجازي للأديب من الصورة إلى الخيال؟ إن ما نشرع في دراسته هو بيان كيف ينتقل الأديب من صوره الذهنية المسجلة بذاكرته بواسطة المجاز والتخييل إلى إبداع صور ذهنية جديدة، تجعله مبدعًا متفردًا بإبداعه، كذا أثر الانتقال المجازي على المتلقي الذي يسبح في عالمٍ من الخيال صنعه الأديب في دماغه، فهو يسير خلفه فيما يبدعه، إذن هناك عملية انتقال من حقيقة الصورة إلى الخيال الذي يصنعه بخيالنا. لذا سنجيب عن عدة أسئلة مثل:

١ـ ما العلاقة بين الصورة الذهنية وعملية التخييل؟

٢ ـ أيهما أسبق إلى دماغ الأديب: الصورة الذهنية أم التخييل؟

أ ـ هل تأتيه الصورة أولًا لينطلق خياله منها فيبني صورًا ذهنية جديدة؟

ب ـ أم يتخيل الشيء، ثم ينطلق خياله لصور قديمة فيبني منها صورًا جديدة؟

ج ـ ما دور الصور الذهنية السابقة التي تمتلئ بها ذاكرته في الحالتين؟

٣ـ ما أثر الانتقال المجازي على المتلقي ليسبح فيه خلف خيال الأديب؟

لكن هل الصورة الذهنية تصنع الخيال في دماغ المبدع، أم الخيال من يصنع الصورة الذهنية فيه؟ فالأولى (الصورة الذهنية) عنصر مادي ثابت ومسجل في دماغ الفرد قبل ميلاده في تشابكاته العصبية، وأتاه من جيناته الوراثية، لذا يمكننا الوصول إليه ومعرفة ما يملكه الفرد منها بدراسة:

١ـ عمل الدماغ ونشاط خلايا المخ وتفاعلها معه.

٢ـ بيئته التي كونت صوره الذهنية، إنها تراثه الثقافي مخزن في شريطه الوراثي، أما (التخييل) فهو عنصر معنوي متصور ينتج عن عملِه بناءُ صور ذهنية تنشأ بالفضاء الإبداعي للفرد بين خلاياه العصبية، نتيجة عمل الخيال وإبداعه صورًا ذهنية من صور سابقة.

لقد ضرب علم الأعصاب بسهم كبير في قضية الخيال الأدبي؛ فكان له تفسيره الآتي من معرفته بالمخ وآلية عمل خلاياه في معالجة الأدب وما يتصل بالخيال، فالخيال تصور يحدث بدماغ الأديب، ويجب النظر إليه في ضوء فهمه له وتصوره لآلية صنعه بالدماغ، فقد قدم الدليل المادي على قوله من التصوير بالرنين

المغناطيسي والبث البزوتروني، مما دعم قوله، لهذا يجب أخذ رأيه في الحسبان عند تفسير عملية التخييل الأدبي فهي عملية عصبية في أصلها.

وكان نقاد الأدب أسبق في رأيهم حول الخيال والانتقال من الصورة الآنية إلى الصورة المتخيلة عن طريق التخييل، فاقتحموا قضايا في الأدب كبيرة، فأناروا برأيهم الطريق لمعرفة حقيقة الخيال. لذا نحاول الجمع بين الرأيين (النقاد وعلم الأعصاب) في دراسة التخييل الأدبي، وكذا الجمع بين الصورة الذهنية والتخييل، إنها قضايا متداخلة نتناولها في عدة فصول هي:

الفصل الأول: مفهوم الانتقال المجازي.

الفصل الثاني: الانتقال المجازي للأديب.

الفصل الثالث: الانتقال المجازي للمتلقي.

الفصل الرابع: الانتقال المجازي وفنون البلاغة.

الفصل الأول

مفهوم الانتقال المجازي

أولًا: الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل.

ماذا نعني بالانتقال المجازي؟ الانتقال المجازي عملية عقلية تحدث بالمخ ينتقل فيها الأديبُ بالمتلقي من الواقع الذي يعيشه إلى عالم رحب من الخيال تقوم فيه خلاياه العصبية بدور القائد والمحرك لكل الأحداث والشخوص التي يصورها الأديب. لذا نحاول البحث عن العلاقة بين الأدب والأديب والدماغ وما يحدث فيه من تفاعل وتصارع لبناء العمل وإخراجه بصورة جيدة، إنه عمل الدماغ بخلاياه في خلق تصور جديد وعالم مبهر يصنعه الأديب بدماغ المتلقي. أما النص الأدبي فمُنتج صنعه مخ الأديب، وهو مثلث مكون من ثلاثة أضلاع، ينتقل فيه الأديب من الواقع إلى الخيال مجازيًا، وأضلاعه: **المبدع والنص والمتلقي**. وينطلق عمل المبدع والمتلقي وفق نشاط دماغهما في إنتاج وفهم الضلع الثالث (النص)، وأضلاع المثلث هي:

الضلع الأول: الأديب مبدع العمل الأدبي، الذي ينتقل بنا مجازيًا من الحقيقة والواقع إلى الخيال بالتخييل، إنه انتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال، ليبدع صورًا وخيالات لم نعرفها من قبل.

الضلع الثاني: المتلقي، يشده الأديب نحوه فيتحدُ معه، فيشاركه الشعور، فيفرح بفرحه ويتألم بألمه ويهيم معه ويهيمن على خياله فيصدقه ويضحك ويبكي معه، بل إنه يقاتل مع أبطاله؛ استغراقًا وتماهيًا وتفاعلًا وانفعالًا بهذا العمل. فيجر الأديبُ المتلقي داخل أدبه، ليري كيف ينقله ـ مجازيًا ـ إلى عالمه التخييلي.

الضلع الثالث: النص الأدبي، وهو يبين كيف ينتقل الأديب من عالم الواقع إلى عالم الخيال الذي يصنعه بأدبه. إنه ينتقل من عالم الواقع الملموس إلى عالم غيبي من صنع عقله وتخييله.

سنحاول فهم هذا ومعالجته من خلال كتاب: الانتقال المجازي من الصورة إلى

التخييل، لجيرار جونيت، وما عرضه فيه من هذه القضايا.

ثانيًا: الانتقال المجازي لدى النقاد وعلمي النفس والأعصاب.

ناقش هذا الأمر كل من نقاد الأدب وعلماء النفس والأعصاب. فيري النقاد النص إبداعًا أدبيًا من صنع خيال الأديب الذي يفكر فيه ويتصوره وما خلفه من عملية تخييل وتصور ينفذها المبدع ليصنع منها أدبه. أما علماء النفس فيرون العمل الأدبي سباحة داخل النفس، فتخرج مكنونها وانفعالها الآتي من اللاشعور واللاوعي. ويراه علماء الأعصاب عملية ذهنية تقوم بها خلايا مخ الأديب؛ فتبنى صورًا ذهنية بين خلايا دماغه من صور ذهنية سابقة مع صور ذهنية آنية. ثم تأتي اللغة فتلبسُ النصَ ألفاظًا وعبارات مناسبة، في إطار عملية عصبية، تم تصويرها أثناء حدوثها بالمخ ومعرفة مراكزه التي تصنعها.

هذا يجعلنا ندخل بالقضية إلى قلب الحدث الأدبي بصورة أعمق مما قدمه علم النفس الذي يرى الحدث الأدبي آتٍ من رد فعل نفسي لما يراه الأديب وينفعل به في نفسه وما داخلها من مشاعر مختلفة، لقد رأى علم الأعصاب النص الأدبي نتاج عملية إثارة للخلايا العصبية التي تصنعه بتفاعلها معًا نتيجة انفعال الأديب، ليظهر في نص أدبي في فضائها الإبداعي.

القضية أكبر من تصور نفسي أو عصبي لنشاط المخ. فالنص الأدبي تراث محفوظ في دماغ المبدع دونته خلاياه بذاكرته، كصور ذهنية، تمكّنه من التفاعل مع الحدث الآني، فتتحكم في صنعه لصوره الذهنية الجديدة، بما لها من سلطة على ذهنه وتفكيره، إنها من يصنع أدبه في خياله، لذا يفكر الأديب ويبدع في إطار ما تحويه ذاكرته من صور ذهنية ذات سلطة وهيمنة عليه، وما يثار داخل نفسه من انفعال آني تجسده خلاياه في قالب لغوي، فالأديب محكوم بقيود الإبداع التي تلزمه بشروطها كي يقبله مجتمعه، وتحد من حرية إبداعه مثل: اللغة. الدين. المجتمع. الثقافة، مما سيغير مفهومنا عن الإبداع الأدبي وآليته العصبية، لنقول: إن عملية الإبداع الأدبي ليست نتاج العمليات الآتية فحسب:

١ـ عملية نفسية يقوم بها مكنون نفس المبدع وانفعاله، فيحد من إبداعه.

٢ـ عملية عصبية تقوم بها خلاياه، مما يقيد بسلوكها وما بها من صور ذهنية.

إن النص الأدبي آت من خلفية تصنعه من عناصر نفسية وعصبية إلى جانب عناصر أخرى، منها ما يملكه المبدع من قدرة تخييلية تختلف من أديب لآخر؛ مما يُظهر الفروق الفردية بينهما. فكلنا نبدع في مجال عملنا، فلماذا نحن مختلفون؟ إننا مختلفون لأننا نمتلك قدرات إبداعية مختلفة، ونفوس ذات حساسية وانفعال مختلف تجاه الشيء الواحد، مع وجود صور ذهنية بذاكرتنا نختلف فيها تتحكم في صنع نسيج النص المنتج إلى جانب عناصر تداولية تخص كل من المبدع والمتلقي وبيئتهما. لذا سندرس النص في ضوء علمي النفس والأعصاب، وما في عالم المبدع من أمور ذاتية تخصه هو، وعناصر بيئية وتداولية تصنع النص في دماغه، وكذلك دراسة صوره الذهنية التي يصنعها من خياله الخاص.

ثالثًا: علاقة المخ بالصورة الذهنية والتخييل.

يقوم المخ ببناء صورة ذهنية عن الشيء بعد أن يتخيلها، فينتقل من صورة ذهنية سابقة إلى صورة إبداعية جديد يصنعهما منها، فهو يبدع صورًا ذهنية جديدة ويتخيل أشياء في إطار ما سُجل في دماغه سلفًا من صور ذهنية سابقة. لهذا يجب دراسة الصور الذهنية وآلية انتقالها المجازي من صورة واقعية إلى صورة متخيلة. هذا الأمر تناوله علماء الأعصاب والنقاد باستفاضة، وتابعوا تكوينها بالدماغ قبل الميلاد حتى البلوغ، وبينوا مدى تأثيرها وسيطرتها على تفكيره وإبداعه، ويمكن تصور العلاقة بينهما بهذا الشكل:

صور ذهنية سابقة + صور ذهنية حالية > الدماغ + الخيال > صور ذهنية إبداعية.

هذا يعني أن الصور الذهنية السابقة تكون حاضرة في دماغ المبدع أثناء رؤية الصورة الذهنية الحالية، فهي توجد أولًا، لينسج منها وعلى منوالها خيالُه صورة ذهنية جديدة، لذا يجب دراسة الصور الذهنية ودورها في حياة الأديب وفكره وإبداعه من قبل ميلاده، ودور جيناته الوراثية في صنع إبداعه، لنحدد المسار الذي يسير عليه خياله الإبداعي الآني، فهو يتجه في إبداعه على ضوء صور ذهنية قديمة، تحدد توجهه الإبداعي وتحدد مسار حياته كلها.

رابعًا: مفهوم الانتقال المجازي بين جيرار جونيت وجيرالد.

عالج جونيت في كتابه (الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل) أضلاع مثلث

الأدب، وكانت غايته إثبات هيمنة قوى داخلية على الأديب تتصارع داخله تسيره في اتجاه معين وتحدد مسارات إبداعه. إنها قضية كبرى تعالج آلية الإبداع الأدبي، فدرس جونيت الأديب وعمله في النص الأدبي، وكذا عملية التخييل التي يعيشها أثناء إبداعه، مما يجعله يهيم بنا خارج إطار الواقع الذي نعيشه من خلال تخييله، فيستدعي الصور المتخيلة الرابضة في دماغه، فنراها واقعًا حقيقيًا بخيالنا، فينقلنا بعمله من الصورة الواقعية التي نعيشها إلى صورة أخرى متخيليه أي من صنع خياله تظهر في أدبه، إنها عملية سباحة في عالم غيبي لم نره قط، يجعلنا نعيشه معه كواقع لا حلم فيه. إنها حالة من التخييل والإبحار في أفكار وصور غير مألوفة، هي بالنسبة له واقع يشعر به ويراه ويصدقه، ويريدنا أن نصدقه، وكثيرًا ما ينجح، لماذا؟ إنه يري كل ما يتخيله ويتصوره كحقيقة واقعية كونتها داخل دماغه صورٌ ذهنية سابقة مخزنة في ذاكرته، مما يجعلنا نقتنع بها.

حاول جونيت تأكيد ذلك من خلال مروره بتلك الحالة على كل ألوان الإبداع: أدب وتصوير ونحت ورسم، إنه يعرض لكل هذا ليبين مدى استغراق كل هؤلاء المبدعين في حالة التخييل والاستيهام، كيف ينتقل هذا الإحساس إلى مستوى الإدراك كحقائق ملموسة لديهم، تنتقل من التخييل إلى الواقع، فيفرض الأديب هذا التخييل على المتلقي، فيجعله يندمج فيه فيعيشه معه بمشاعره، فنجده يهيم مع المبدع وينفعل بأدبه فيقتل أبطال القصة/ الرواية التي يقرأها أو يصعد على المسرح ليقبل البطل أو يقتله نتيجة إحساسه بصدق مشاعر الأديب وانفعاله.

إن ما ذكره جونيت هو ما يحدث بالفعل للمبدع والمتلقي معًا في تفاعلهما مع النص الأدبي. ونحن نقول معه: إنه ما يحدث حقًا، كما نراه في واقع المبدع والمتلقي في كل هذا، وهو كلام عام سبق أن سمعناه من علماء النفس والبلاغة والنقد، لكن هل هذا هو التفسير الحقيقي للأمر؟ لا، لماذا؟ لقد تطورت العلوم المعرفية، ودخل معنا في تفسير ومعالجة الأدب علمُ الأعصاب أدلى بدلوه فيه لأول مرة فلم يعد بعيدًا عن الدرس الأدبي، فعرض كثيرٌ من علمائه لظاهرة الإبداع الأدبي، فخرج بتفسيره لعملية التخييل والتصور من العبارات الفضفاضة المتكررة التي تصف الإبداع والتخييل بشكل عام دون تفصيل لها، فقدم التفسير العلمي المادي للظاهرة، فقدم عالم المخ جيرالد كتابه (سلطة الصورة الذهنية، كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم)، صوّر فيه كيف تنشأ الصورة الأدبية في مخ المبدع، وكيفية يبنى الأديب أبطاله وأحداثه

في دماغه؟ وكيف يتخيلها؟

نعرض لكتاب جونيت كمرحلة تالية لدراسة جيرالد التي تناولت الجانب عصبي في الإبداع، ونناقش رأي جونيت وتصوره حول صنع الصورة الأدبية في دماغ الأديب، وكيف يتخيلها؟ كذا المتلقي، بوصفها عملية انتقال مجازية من الواقع وصوره الحقيقية إلى عالم أكبر هو عالم التخييل وجانبه الإبداعي.

خامسًا: مصطلحات جونيت الانتقال المجازي (التخييل. الانتهاك. المواربة).

الانتقال المجازي للأديب ينطلق من عملية عقلية تحرك سكون دماغه ليبدع الجديد، يقوم باختراق للأعراف والتحرر من قيود الإبداع التي تقيد حركته في أدبه، فينطلق ليفكر خارج الصندوق. وقد جاءت عدة مصطلحات تعبر عن هذا التحرر والانطلاق، وتبين كيفية قيام الأديب بالانتقال المجازي، بخروجه عن المألوف في الأعراف ليبدع الجديد، إنه التفكير خارج الصندوق، لكنه إبداع. وقد عرض جونيت للمصطلحات التالية: **التخييل. الانتهاك. المواربة.**

لماذا نعرض هذه المصطلحات ضمن معالجة الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي؟ لأنها تتضمن الجانبين (النفسي والعصبي) في إطار مفهوم أكبر يجمعهما هو رؤية ناقد أدبي لعملية الإبداع الأدبي، هو جونيت.

أولًا: التخييل.

أـ حقيقة التخييل:

التخييل عملية معالجة لصورة واقعية مأخوذة حرفيًّا من الواقع قام الأديب بتخيلها في دماغه، فألبسها ثوبًا جديدًا غير ثوبها، لأنه رآها هكذا أو قل تخيلها كذلك؛ فأعطاها صفات أخرى، فـ «التخييل في نهاية المطاف ليس سوى صورة مأخوذة حرفيًا ومعالجة كحدث فعلي، وذلك كـ «غارغانتويا» عندما كان يشحذ أسنانه بكعب حذائه أو يسرح شعره بكوب أو عندما كانت السيدة فيردوران تخلع فكها من شدة الضحك بعد سماع فكاهة أو ـ بتخيلية أوضح لأن تأثيرها أقل معقولية ـ عندما يوجه السؤال إلى هاربو ماركس أو غيره، ما إذا كان يمسك الجدار الذي يستند عليه، فيبتعد عن الجدار الذي ينهار على الفور (يمسك الجدار) صورة دارجة، عندما تفسر هذه الإثارة

الهزلية حرفيًا تحولها إلى ما نسميه تخييلًا.»[1]

إن الأحداث الغريبة التي تمر بنا وما ينطق بها الأفراد كعبارات غير منطقية ولا واقعية؛ يمكن قبولها على أنها نوع من التخييل، فالتخييل باب كبير يسمح بدخول أشياء وأحداث غير واقعية. لهذا عندما يدخل الأديب بأدبه إلى عالم التخييل فإنه يرى الأشياء بصورة مختلفة، أو قل يصورها لنا كما يراها بعينه الداخلية (الرؤية الداخلية)، هنا تظهر الأشياء بصورة مخالفة لواقعها، وعلى المتلقي أن يدرك حقيقة النص الأدبي الذي بين يديه على أنه مجرد تخييل من الأديب، يقول جونيت: «سأعُدُّ إذًا بعض حالات الانتقال المجازي الحرفية تخييلًا. وكأنها مأخوذة على نحو جدي، وبذلك محولة إلى أحداث تخييلية حقيقة، فنحن حين نقول في واقع الأمر إن فرجيل أمات ديدون فهذه الصورة يمكن لأي واحد أن يدرك معناها الحقيقي ويوضحه، أما أن نقول إن فرجيل دخل إلى عالم السرد بقصيدته وأشعل محرقة ديدون، فسيكون ذلك قصة تخييلية غير معقولة مطلقًا، وهي بمعزل عن أي تفسير رمزي تصل إلى الجنس الخرافي أو الخارق، وقد تشترك بصيغتها اللهوية مع المقالب المضحكة لماركس برازرز.»[2]

ب ـ الراوي الثاني والتخييل:

إذا كنّا رأينا أن الأديب يستطيع أن يجعل للقصة أكثر من راوٍ عندما يقصها؛ هذا الأمر إبداع في القص يصنعه الراوي في دماغنا، يجعلنا نشعر أن هناك أكثر من شخص يقص علينا القصة، إن الراوي الأول هو الأديب، إذن من يكون الراوي الثاني؟ هل هناك حقًا أديب آخر يروي لنا القصة معه؟! يقول جونيت: «أما الراوي الثاني (**التابع للعالم التخييلي للقصة**) فيمكن تميزه على نحو قطعي وهو مجسد في رواية بودولينو، وذلك لأنه ليس سوى البطل نفسه الذي يحكي سيرة حياته الماضية كرئيس للقضاء، عندما سقطت القسطنطينية عام ١٢٠٤ في أيدي الحجاج من الحملة الصليبية الرابعة.»[3]

إنه استغراق من الأديب في عملية التخييل، حيث يجعل من نفسه شخصًا آخر يروي أحداث قصته، فيضع على لسان الراوي الآخر ما لا يريد قوله مباشرة لنا أو

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٥.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٥.

(٣) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:١٣.

يقصه علينا، مما يجعل المتلقي يهيم بين الراويين ويصنع بهذا التخييل مستويين للأحداث وراويين للقصة. الراوي الثاني من يقوم بتقمص شخصية البطل؛ مما يضطر الأديب الراوي إلى تغيير الضمير الذي يروي به قصته وذلك لتغير الأماكن والأشخاص من الحضور إلى الغيبة ومن المفرد إلى الجمع، فـ«السرد الشفهي الذي يقوم به الراوي متقمصًا شخصية البطل يجنح باستمرار ـ أقصد في كل مرة يستلم فيها دفة الحديث ـ وبسرعة، من جديد، ودون تنبيه إلى صيغة مغايرة للضمير المفرد الغائب، بواسطة راوٍ من المستوى الأول. سيكون الآن ضربًا من التبسيط أن نجد الكاتب امبرتو إيكو نفسه، كما سيكون من الاستعجال إلى حد ما أن نجد في رينر ماريا ريلكه الراوي الخارجي، كما يبدو، الذي يحل خطابه فجأة مكان البطل في الصفحات الأخيرة من دفاتر مالطة»[1] إنها آلية الأديب ليجعل المتلقي يهيم ويسبح خلف خياله المتنقل بين ضمير الحضور والغيبة) وأعداد الأشخاص.

ج ـ الفرق بين الصورة والتخييل.

كيف يتم الانتقال من الصورة إلى التخييل؟ الأصل أن نعبر عن الأشياء والأحداث بأسمائها فيصبح الاسم وسيلة لاستحضارها؛ وقد يحدث توسيع لتصورنا الذي نصنعه للأشياء و الأحداث، وذلك بالانتقال من الصورة الواقعية إلى ما نصنعه في تخييلنا لها، وهو ما يفعله الأديب، فيخرج بنا عن الصور الواقعية للأشياء إلى التخييل ببناء صور متخيلة لها في أذهاننا. يقول جونيت عن عملية الانتقال هذه وعن الفرق بين الصورة والتخييل الذي يقصده بكتابه: «عندما أقرر أن أسلك بعضًا من الدروب التي يمهدها هذا التعريف، أقصد بذلك في الأصل توسيع التحري بدءاً من الصورة البيانية البسيطة، المؤلفة من عدة كلمات (الانتقال المجازي للصورة) إلى ما يجب أن نطلق عليه اسم التخييل (الانتقال المجازي التخييلي) والذي أعده صيغة أوسع من الصورة، أوسع بكثير، ... قلت للتو: إن التخييل صيغة موسعة للصورة، ... لكننا سنرى أن التخييل صيغة أقوى وأخطر من الصورة، ... الصورة هي في الأصل تخييل صغير، أي أنها بالمعنى المزدوج، تحتوي بعامة على كلمات قليلة، أو حتى على كلمة واحدة، وأن طابعها التخييلي مخفف إلى حد ما بضيق وسيلتها، وغالبًا بتواتر استخدامها؛ مما يمنع جرأة باعثها الدلالي: الاستخدام والاصطلاح وحدهما يجعلاننا

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:١٣.

نعدها استعارة عادية أو سخيفة، كـ (أعلن شعلته، أي حبه)، وكناية كـ (شرب كأسًا)، ومبالغة كـ (مات من الضحك). الصورة جنين، أو إذا كنا نفضل مخططًا (أوليًا) التخييل، أو ربما بعض الصور فقط هي كذلك»[1] فرق جونيت بين الصورة والتخييل في:

١ـ التخييل أوسع من الصورة: لفتحه مجال لنتصور الأشياء بصورة أكبر.

٢ـ التخييل صيغة موسعة للصورة: فهو مكون من عدة صور لذا هو أوسع.

٣ـ التخييل أقوى وأخطر من الصورة لأنه مكون من عدة صور، لذا يحدث تأثيرًا أكبر على المتلقي.

٤ـ الصورة تخييل صغير فهي محدود بإطار مكوناتها لا يخرج تصورنا عنه

٥ـ الصورة تحوي كلمات قليلة: إنها تُصنعُ من عدة كلمات لا تخرج كثيرًا عن دلالتها المعجمية.

٦ ـ طابع الصورة مخفف إلى حد ما بضيق وسيلتها، وكثرة استخدامها، مما يمنعنا من إدراك جرأة باعثها الدلالي، أي إدراك عمقها الدلالي الذي في المعجم.

٧ـ الصورة جنين ينمو ليصبح خيالًا: إن الصورة أساس التخييل وبدايته.

د ـ التخييل والميتا سرد:

عندما يستغرق الأديب في عملية التخييل فإنه يدخل في عالم ما وراء الحقيقة بما نسميه (الميتا سرد) أي أن الأديب يهيم في تخييله وسرده لما وراء حقيقة الأشياء، يحدث هذا بكثرة في الألوان الأدبية ذات الطبيعة التخييلية مثل: ذكريات الشخصيات، فهي ذات طبيعة تخييلية لأن الشخص الذي يهيم مع ذكرياته لا يتذكر كل ما فيها، بل يختار منها ما يحب ويقصي ما يكره، (أحلام هواجس توقعات)، «مما لا شك فيه أننا نجد الاستخدام الأكثر انتشارًا لهذا النمط من الانتقال المجازي في ممارسات الرواية الجديدة بوجه العموم، بالأخص عن ألان روب غريبة الذي يصور المشاهد، وكأنها موضوعية، ومن داخل العالم التخييلي، وهي متجاورة في قصة ذات هيئة كلاسيكية، أو غالبًا بالحاضر السردي والوصفي. إن تحليلًا دقيقًا لهذه المشاهد يُظهر أنها تنبثق في جزئها الأكبر من مصادر ذاتية، وتابعة للتعليقات المتعلقة بالعالم **السرد التخييلي (ميتا**

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:١٣ ـ ١٤.

سرد): كذكريات الشخصيات، والأحلام، والهواجس، والتوقعات، والاختلافات المتنوعة، دون أن نذر ذلك المصدر غير السردي، لا بالمعني الأصلي ولا بالمعني المجازي للكلمة، وهو اللوحة الحاضرة في العالم التخييلي للقصة، كاللوحة التي نجدها في رواية (في المتاهة)، حيث يدخل هذا العنصر أو ذاك من عناصر المحيط **(العالم التخييلي للسرد)** بحسب مشيئة الكاتب»[١] إنها نوع من الخيال السردي الذي يعرف بالميتا سرد، فهو خروج إلى ما وراء الطبيعة.

و ـ التخييل والتحريك التصوري والتحريك اللفظي الأدبي للواقع والخيال:

ماذا نري في عملية التحريك التصوري والتحريك اللفظي؟ ومتى نراهما عملية تخييلية ومتى نراهما عملية واقعية؟ يري جونيت أن عملية التحريك مقدرة نمنحها للأشياء لتتحرك من خلال عملية التخييل، فنتصور تحركها، لذا التحريك التصوري عملية تخييل، أما التحريك اللفظي الأدبي فهو واقعي، يقول: «كنت أتحدث سابقًا عن التحريك التصوري تخييليًا، واللفظي الأدبي واقعيًا، بما يتعلق بالنصوص الوصفية التي تعير للأشياء الموصوفة من لوحات ونقوش ونجادات وتجسيدات مرئية أخرى، مقدرة في التحريك، وحده التخييل اللفظي يمكنه أن (يتصنع أنه) يمنحها إياها. غالبًا ما يحدث، ولكن للأسف في الحلم فقط، أن أري شخصياتٍ صورةً ما تتحرك، أو أن أصف هذه الممارسة بالتحريك التخييلي»[٢]

التحريك اللفظي يكون تخييلًا في الحلم بعيدًا عن مراقبة الآخرين، لأنه تحريك للفظ عن موضعه كما ورد باللغة (في المعجم)، مما يصعب فهمه إلا لدى الحالم فقط، أما عندما نرى الشخصيات صورةً تتحرك، فأنه تحريك تخييلي، لأنه مجرد تخييل لا يمكن تصوره في الواقع، بل في الحلم.

ز ـ متي يحدث الانتقال في القصة من الواقع إلى التخييل؟

يحدث هذا في بعض القصص، مما يجعلنا نقسم القصة إلى: واقعية (تاريخية) وتخييلية (الروائية)، «وعلى هذا النحو قد أوسع المفهوم إلى بعض المؤثرات الخاصة (نسبيًا) بالأدب غير التخييلي. لنقل، من أجل تقليص المجال إلى الجزء المميز من

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:١٣.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:٤٦ .

هذه الممارسة، أي للأصناف المتعددة التي أطلقت عليها في موقع آخر اسم **القصة الواقعية**، بالتضاد مع **القصة التخييلية** البحت، لنقل لتحديد الهدف أكثر، **قصص المؤرخين**، بالتضاد مع **القصص الروائيين**. مثال: (عندما أعدت قراءة مشيليه، فاجأتني الطريقة التي يستعملها، ليس فقط ليقدم العقدة التي يمكن تطبيقها على أية قصة تاريخية، بل أيضًا ليخرج هذه الحلقة من العصر الوسيط أو من الثورة الفرنسية، بتفاصيلها المبدعة أو الحقيقية))»[(١)]

هل الراوي في القصة التاريخية ملتزم بالأحداث التاريخية في سرده لها كما ذكرها المؤرخون؟ إنه يخرج بقصته التاريخية وأحداثها الواقعية عن واقعها من خلال عمله فيها كمبدع؛ فلا يمكن الحد من طاقته الإبداعية، إن الأديب يبدع في التفاصيل، وينطلق إلى عالمه الخاص من التخييل، ليبني منه تصوره الخاص للأحداث والأشخاص، فتبدو القصة التاريخية مطعمه بخيال الأديب، ضمن إطار عام للأحداث وأبطالها التاريخية التي ذكرها المؤرخون.

ثانيًا: الانتهاك.

أـ تعريف الانتهاك:

تدفع عملية تخييل الأديب أحيانًا إلى انتهاك الأعراف الأدبية والاجتماعية، وذلك بالانتقال المجازي من المسموح إلى الممنوع ضمن عملية الانتهاك والتجاوز لتجسيد عوالم جديدة، ثم المواربة في التعبير عن مقصوده بأشياء تشير إليه دون ذكر اسمه، «فمن إحدى حالات الانتقال المجازي تلك الحالة الخاصة التي يطلق علها اسم (الانتقال المجازي للكاتب) ومجالها يمتد إلى العديد من الصيغ الأخرى للانتهاك المجازي أو التخييلي لعتبة التجسيد»[(٢)]

الانتقال المجازي درجة من الانتهاك أو التخييلي، تتجاوز مرحلة التجسيد إلى التخييل «كنت عرفت هذا الانتهاك ... كانتهاك حر لعتبة الإدراج. يختلط التعريفان، وذلك لأن قصة ما مدرجة أو ثابتة في الوضع العادي (كقصة إقامة أوليس عند بوليفيم، ورحلات سندباد) تنتج عن تجسيد سردي تقوم به شخصية في القصة الإطار

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:٤٦ .

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٢ .

المدرجة أو الأولى (أوليس عند فايسيان وشهر زاد أمام الملك شهريار) إن تجاوز عتبة هذا الإدراج هو في الوقت نفسه تجاوز لعتبة هذا التجسيد، كما يفعل على سبيل المثال الراوي في حب من سوان، عندما يتجاوز القصص الوسيطة التي علم بوسطتها بهذه القصة.»[1]

إنه انتهاك الأديب بانتقاله المجازي الذي يتجاوز فيه بالتخييل عتبة التجسيد، والإدراج الثابت، إنه انتهاك لما تنتجه عملية التجسيد السردي الذي تقوم به شخصيات القصة من قول أو فعل تنتهك فيه حدود عتبة التجسيد والإدراج الثابت، أي مستوى التجسيد، بالتخييل ما يمكن وضعه على لسان شخصيات القصة من قول أو فعل أو حاكية تحكيها هذه الشخصية، إنه انتهاك تجاوز عتبة الإدراج وعتبة التجسيد، عندما يتجاوز الأديب بقصته كل ما يمكن أن يحدث بقصته من تجسيد للأحداث وأشخاص، كما نرى في قصص شهرزاد التي قصتها كل ليلة على شهريار هي قصص يحدث فيه انتهاك لحدود التجسيد والإدراج، لكنه تجسد نقبله في باب الانتهاك الأدبي، يسبح بنا فيه بتخييله وتجسيده لأبطاله.

ب ـ الانتهاك يؤدي للارتباك بالانتقال المجازي من الصورة للتخييل:

ماذا يحدث عندما نصادف في طريقنا ممثلًا نحبه أو مذيعًا نعرفه؟ يحدث لنا ارتباك ناتج عن مقابلة ذهنية تحدث في الدماغ بين الصورة التخييلية التي صنعناها في خيالنا وتصورنا لهذا الممثل والمذيع عندما قابلنا في ذهننا بين واقعهما الذي نراهما عليه، فلهم صورة تخييلية في أدمغتنا، يعيشون معنا بها في كل مرة نراهم في وسائل الإعلام، فإذا قابلنا بينهما فسيحدث بأدمغتنا فجأة انتقال مجازي لصورتهما القديمة التي في الخيال إلى الواقع عند رؤيتها أمامنا، مما يؤدي إلى ارتباكنا نتيجة صدمة حدثت بالدماغ عند المقابلة بين الصورة التخييلية والصورة الواقعية لهما. قال جونيت «عندما يلتقي المرء في الواقع (أو يتمكن من لمس أو الحديث إلى) الذي أو التي لا نراها عادة إلا على الشاشة الصغيرة أو الكبيرة، فذلك حدث يعيشه حتمًا **(كانتهاك)** خارق للنظام السائد للأمور ... هذه هي الحال اليوم بالنسبة إلى الأغلبية الساحقة من الجمهور السابق الذكر، أي جمهور المتلقين لمجتمع العروض، ويفضل أن نقول بالتضاد الممثلين السلبيين من العالم السفلي ـ لأن الكبار من العالم العلوي (أي

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٢ .

الممثلين بالتأكيد، ولكن أيضًا الروائيين الناجحين، نجوم الأعمال ... وفي أعلى هرم الشهرة العابرة هذا، نجد مقدمي برامج المسابقات التلفزيونية وبرامج المنوعات)، هؤلاء ليسوا تقريبًا سوى، نماذج إعلامية نشاهدها على التلفزيون، وهي بالتالي تخييلية إلى حد ما، أعلن امبرتو إيكو ذات يوم، أن لا صلة مباشرة له إلا بواقع العصر الوسيط من مخطوطات ومنمنمات، وأحجار قديمة، ودروع مزنجرة (وهو نفسه ...)، وأضاف أنه لا يملك من العالم المعاصر سوى إضاءة مهبطيه ... وقد سمعنا (احزورا أين) على لسان صبي كان يزور المدرج الهلالي في قصر بوربون هذا الاعتراف البسيط الصادق (رأيته في التلفزيون، لكنني لم أكن أظن أنه موجود حقًا)»[1]

هذا يعنى أن لهؤلاء الأشخاص صورة في خيال المتلقي غير صورتهم في الحياة الواقعية. ولكن قد «يحدث هذا الشعور بالانتهاك أيضًا في الاتجاه المعاكس، عندما يرى من الشعب من القاعدة (العالم السفلي) أحد الأشخاص من معارفه يظهر على الشاشة الصغيرة، من خلال لقاء أو حدث ما، أو مسابقة تلفزيونية، يأخذ التأثير الناتج عن شواهد في التلفاز معنى جديدًا عكسيًا، لكنه تأثير لا يقل ارباكًا عن الأول: أربكتني رؤية كنتي في التلفزيون!»[2]

ثالثًا: المواربة.

ماذا نعني بالمواربة؟ إنها انتقال مجازي من حقيقة الشيء إلى الإشارة إليه بصورة غير مباشرة وذلك بالمواربة، إنه نوع من التجاوز التابع لعملية التخييل التي يقوم بها الأديب يتجاوز بها الوقع إلى التخييل. «لقد وصف هذا التجاوز بأنه شبه تابع للعالم التخييلي للقصة، أو جزء من التعليق المصغر على العالم التخييلي، تصغير بواسطته يقوم الراوي الأول، ودون أي إجراء آخر، بأخذ مكان راوٍ ثان (مفرد أو جمع مجهول على أية حال)، وكأنه يقول له في موضع آخر: قم من هذا سأحل مكانك، وهو يذكره بطريقة مراوغة ومشوشة تمامًا، في صفحة قبل بداية الفصل الحادثة.»[3]

يقوم الأديب أثناء إبداعه بتجاوز الواقع إلى التخييل؛ فيخلق لقصته أكثر من راوٍ أثناء عملية القص، مما يشعرنا بوجود شخص آخر في القصة يروي القص، ويتصارع

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٣٤.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٣٤.

(٣) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٢ .

معه، كنوع من المواربة، تجعلنا لا ندري أيهما يقص علينا، إنه إبداع خلايا دماغه التي تقوم بالانتقال من مستوى في القص إلى مستوى آخر، يكون فيه الراوي متكلمًا، يقول ما يريد قوله وإدخاله ضمن قصته على لسان أبطاله، والراوي الثاني الذي يقص علينا أحداث القصة، مما يجعل المتلقي يُعْمل ذهنه في التفكير فيما يقصه الأديب من أحداث؛ فيسأل: ماذا في دماغ الأديب؟ وما غايته من وراء قصته؟ وأي الراويين نصدق؟ ومتى نقول: هذا قول الأديب وهذا قول الروي الذي يقص فقط؟ «هذه المواربة السردية الخارقة، هنا بالنسبة إلى العمل الأدبي، هي حتمًا الانتقال المجازي الذي نتحدث عنه»[1]



(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٣.

الفصل الثاني

الانتقال المجازي للأديب



الانتقال المجازي للأديب قدرة عقلية إبداعية لديه تمكنه من إخراج ما في دماغه من صور ذهنية بصورة إبداعية ووسائل لغوية تحرر فيها من قيود الواقع، فانطلق إلى عالم الخيال، فأبدع صورًا خيالية لم نسمعها من قبل. يبدأ الانتقال المجازي من دماغ الأديب، فيقوم بعملية عقلية تتم داخله، يتخيل صورًا ذهنية كانت تهيم في دماغه، جمع فيها بين صور قديمة وصور حديثة ضمن عملية مزج سميناها إبداعًا، انتقل فيها من الواقع إلى الخيال. سندرس هنا الانتقال المجازي للأديب والدماغ لصنع أدبه.

إننا نحاول أن نعيش مع الأديب ودماغه من بداية التفكير في العمل الأدبي حتى يخرج للنور، فالأديب لديه قدرة فائقة على الانتقال من الواقع المعاش إلى بحر من الخيال صنعه دماغُه في شكل أمواج من الأفكار المختلفة والمتضادة، فنسبح خلف خياله، ليأخذنا إلى عوالم لم نكن نتصور أن نعيش فيها ولو للحظة أو أنها موجودة أصلًا، إنها قدرة إبداعية على الخلق والخروج بالتفكير عن الصندوق. فيتحرر بعقله من كل القيود، وينظر في زوايا غير مطروقة في الأشياء، فيصنع خياله صورًا جديدة عليه وعلى المتلقي وذلك بخروجه عن التفكير النمطي المعتاد. فالعمل الأدبي قدرة إبداعية لدى الأديب تجعله يتجاوز الواقع الذي يعيشه ونعيشه معه فنلج لعالم من الخيال، فالإبداع الأدبي عملية تخييل يخلق فيها الأديب عالمه الجديد بعيدًا عن الواقع يلائم فيه بين الواقع والخيال، لذا ندرس قضايا تخص الأديب والنص الأدبي الذي أنتجه والعناصر التي تصنعه نعرضها ضمن قضايا الآتية:

القضية الأولى: ظهور الأديب في النص الأدبي.

أولًا: الأديب يتجسد في روايته.

أ ـ الأديب مرجع لبناء شخصياته.

يظهر الأديب كبطل لأحداث قصته وشعره، يحدث له هذا نتيجة سلطة الصور

الذهنية المدونة في دماغه التي يستدعيها لحظة إبداعه، فيرى نفسه بطلًا لأدبه. «يمكننا أن نطلق على هذه الحالة الخاصة اسم الانتقال المجازي للكاتب ...هذا الصنف من الانتقال المجازي، وأذكر هنا بعبارة فونتانييه، يقوم على تحويل الشعراء إلى أبطال للأحداث التي ينشدون أو تجسيدهم هم أنفسهم كعنصر مؤثر في الأحداث التي يصورون أو ينشدون، وذلك عندما يكون الكاتب ممثلًا أو يمثل نفسه كمنتج لما يقص أو يصف»(١)

إنه تماهي الأديب مع خلاياه العصبية التي تهيمن على قلمه؛ فتجعله يرى نفسها بطلًا لأحداث قصته، ناسيًا أو متناسيًا أنه قاص يقص علينا قصة من فيض خياله، فتصبح القصة ليست حكايةً عن بطل يرويها الكاتب، بل عن قصة تراها خلايا العصبية وما فيها من صور ذهنية بين وصلاتها، تطفو على السطح لتعبر عن نفسها لا عن أبطالها. مما يجعل الأديب يتماهى داخل الشخصية التي يرسمها بقلمه، لكن يمده بملامحه شخصيته؟ فيلجأ لذاته فلا يجد نموذجًا يمثل لها أقرب إليه من ذاته، فيخلع ملامحها على أبطاله، تمده ذاكرته التي يغوص داخلها فيجدها مليئة بالصور الذهنية؛ لينسج على منوالها ملامح أبطال قصته، إنها صور ذهنية راسخة بذاكرته العاملة فهي قريبة منه، يستدعيها على الفور ليرسم شخصياته على نمطها.

ب ـ انتقال من السرد الروائي إلى السرد الذاتي:

ينتقل الأديب في روايته من الحديث عن أبطاله إلى الحديث عن ذاته، وهو يفعل هذا متخفيًا ضمن سرده لروايته، «الانتقال المجازي هنا على الأقل مزدوج: إذ يتحقق انطلاقًا من عالم السرد الروائي إلى السيرة الذاتية للكاتب خارج عالم السرد، ومن هذه السيرة الذاتية إلى عالم سرد روائي آخر، ثم عودة إلى عالم السرد الأول ... كان جونيت يستخدم طوعًا هذا الامتياز الذي يظهره بعبارات واضحة: (إن الكاتب الذي يبدع رواية يحمل بالطبع في إصبعه خاتم جيجير الذي يجعله غير مرئي ـ غير مرئي وكلي المعرفة، وقادرًا على سبر ضمائر شخصياته كما يشاء.»(٢)

هذا التخفي يجعله قادرًا على سبر أغوار شخصياته والدخول إلى عالمها ووصفها كما يراها في دماغه؛ نتيجة تصور خلاياه لها وكما يريد، تلك قدرة كبيرة لدى الأديب

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٠.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢٣.

تنطلق من فضائه الإبداعي الذي يصنع فيه هذا التصور الذي يفاجئنا به، إنها شخصية الأديب تتجسد في تحوله من السرد الروائي إلى السرد الذاتي؛ لتظهر شخصيته متخفية خلف شخوصه وأحداثه.

ثانيًا: التعبير بالضمير.

كيف يوظف الأديب ضمير ليعبر عما بنفسه وعن أبطاله ومشاعرهم؟

أ ـ انتقال الأديب من ضمير المتكلم الراوي إلى المتكلم الشخصية:

ما حقيقة الضمير في العمل الأدبي؟ إن الكاتب يستخدم الضمير للإشارة لضمير المتكلم ـ الراوي، وضمير المتكلم ـ الشخصية، إنها لعبة الضمائر بالانتقال من هذا إلى ذاك بغرض إثارة انتباه المتلقي بمحاولته تتبع مقصد الأديب بهذا الضمير، لذا ندرس هذا التحول لبيان كيف يسبح الأديب من خلال أدبه بخيال المتلقي، فينقله من حالة الخطاب إلى الغيبة أو الحضور ومن الضمير المفرد إلى الجمع. «إن ضمير المتكلم المفرد لكاتب السيرة الذاتية (روسو) أو لكاتب المذكرات (شاتوبريان). للراوي في رواية ما (مكتوبة بضمير المتكلم المفرد) (أدولف في رواية أدولف، أو مورسو في الغريب)، وكل ضمائر المتكلم المفرد المبهمة التي تستخدم في هذا الحاجز الذي لم نعد نجرؤ على وصفه بالتخييل ـ الذاتي ... ضمائر تنتمي كلها إلى الفئة التي يطلق عليها اللغويون اسم shifters (أو أدوات وصل)، وهي بامتياز أدوات للانتقال من سجل إلى سجل آخر، أي من سجل الإبلاغية إلى سجل البلاغ أو القول وبالعكس. إن هذا الاستخدام المشترك للضمير نفسه الذي تقوم به الحجتان الاثنتان لضمير المتكلم ـ الراوي، وضمير المتكلم ـ الشخصية يبرر حتما بالتطابق في السيرة.»(١)

إن الضمير الذي يستخدمه الكاتب ليحكي سيرته الذاتية أو قصته هو ضمير المتكلم المفرد، لكن عمله لا يعد تخييلًا ذاتيًا، فهو في سيرته الذاتية لا يعبر عن ذاته فقط، لأنه عمل إبداعي ينتقل فيه المبدع من التعبير عن الذات إلى التعبير عن قصته وأبطالها وهو ما يغلب عليه، فعند كتابته لسيرته الذاتية أو مذكراته ينتقل من ضمير المتكلم الراوي الذي يروي أحداثًا إلى ضمير المتكلم الذي يروي على لسان أبطاله،

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٥٢ ـ ٥٣.

فهو ينتقل من هذا الجانب إلى ذاك عبر هذه الضمائر التي تعرف بأدوات الوصل، فينتقل من خلالها من سجل إلى آخر، سجل الحديث عن النفس إلى سجل حديث الراوي الذي يقص قصة على لسان أبطالها، و ليس قاص يقص سرته فحسب. مما يبين الانتقال المجازي الحادث في دماغ الأديب، بخلق حوار بين الأبطال يظهر فيها هو كقاصٍ، وكمتحدث عن سيرته الذاتية. فيصبح الانتقال بين الضمائر عملية عقلية تتم بذهن المبدع باستدعاء حالتين في لحظة واحدة والانتقال بينهما: حالة الراوي وحالة المتحدث عن نفسه. يقول: «إن كل من يكتب يومياته يشعر بهذا الفرق، وهو يعلم أن حياته العملية تنقطع في اللحظة التي تبدأ فيها جلسة التقرير اليومية و/ أو مراجعة الذات.»[1]

والسبب أن الأديب ينسج من الخيال عالمًا يحرك فيه أبطاله وأحداثه كيف يشاء وكيفما يوجهه خياله، لذا فهو في حاجة دائمًا إلى مرونة في التعبير بالانتقال من ضمير الراوي الذي يقص علينا أحداث قصته إلى ضمير البطل الذي يصنع الأحداث أو يشارك فيها ثم ينقل هذا حوار إلى رأس المتلقي؛ مما يجعل الملقي يسأل إلى من يرجع الضمير هنا؟ مما يجعل الأديب موجهًا لدماغ المتلقي، ومسيرًا له حيث يشاء، إنها قدرة لدى الأديب المبدع، تكسبه المصداقية في عمله.

ب ـ متى يظهر الضمير الشخصي للأديب؟

يظهر الضمير الشخصي في المنولوج الداخلي، إنه حديث ثنائي ينتقل فيه المبدع من ضمير إلى آخر ولكن في إطار حديث داخلي مع النفس، «الصيغة الوحيدة التي يمكن فيها أن تتداخل الحجتان تمامًا هي صيغة المونولوج الداخلي (المناجاة) الحاصلة، كنموذج (أشجار الغار المقطوعة)، حيث تتعرف الشخصية، وتصف فعلها في آن معًا، لكننا نعلم أن هذا النموذج من الخطاب، تخييلي للغاية، ولا يوافق أي تصرف واقعي، ولا حتى ممكن الحدوث ـ ربما ما عدا هذا المونولوج الداخلي المقلص، لأنه مجرد من كل فعل جسدي، وحتى من أي محتوى فكري ... هذا الفارق بين الحالتين يقود إلى التمييز بين عالم وآخر ويبرره، إنه الفرق بين العالم الذي يتوضع فيه ضمير الأنا ـ الشخصية وذلك الذي يتوضع فيه ضمير الأنا ـ الراوي، أو في حالة القصص السردية الذاتية من الدرجة الثانية، في النظام التخييلي، كقصة أوليس في

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٥٢ ـ ٥٣.

بلاد فايسيان، بين العالم الذي يتوضع فيه ضمير الأنا ـ الشخصية المحكية (أوليس لدى بوليفيم) والعالم الذي تتوضع فيه الأنا ـ الراوي (وهو شخصية قبلا) الذي يحكي قصة (أوليس لدى ألكينوس) ... الخ»[١]

ضمير المنولوج الداخلي يبين الفرق بين ضمير الذات الذي يتحدث فيه الأديب عن ذاته وتحدث عن أبطاله، وهنا يظهر الجانب النفسي والعصبي في القضية، لأن الأديب لا يتحدث في المنولوج الداخلي عن أبطال قصته، بل يتحدث عن نفسه هو، وهنا يطفو حديث الذات على السطح فيوظفه الأديب للتعبير عما يدور بين خلاياه العصبية حول ذاته هو، لذا فهو أكثر دقة في وصفه للذات والتعبير عمّا فيها، أكثر من حديثه عن ضمير أبطاله فهو تخييلي أكثر.

ج ـ استخدام الضمير للتعبير عن الانتقال المجازي.

كيف يتحدث الأديب عن أبطاله؟ وكيف يتدخل في أحداث عمله الأدبي؟ يتم هذا من خلال الانتقال المجازي، حيث ينتقل الأديب (مجازيًا) من واقع أشخاصه وأحداثه الآنية؛ ليعبر عما في نفسه هو. وتلك براعة من الأديب بأن يعيش في لحظة إبداعه مشاعر شخص آخر ويجسدها. فمن أين أتته هذه القدرة؟ وكيف يقوم بهذه العملية؟ إنها قدرة خلاياه العصبية على أن يخرج عن الصندوق ويطفو فوق الأحداث فيمزج بين مشاعر متعددة ليصور مشاعر أبطاله، فتأتي متضمنة ومتخفية خلف التنوع في الضمير.

يمكننا ملاحظة الانتقال المجازي للأديب من انتقاله من ضمير المفرد الغائب إلى ضمير المتكلم المفرد أو استبداله أحدها بالآخر، ويرجع هذا إلى حرية خلاياه في التعبير عما بها، يذكر هذا جونيت مع أمثلة: «إن الانتقال المجازي للكاتب يمكن أن يقرن بضمير المفرد الغائب، أو ضمير المتكلم المفرد، كما حدد تمامًا فونتانييه: كان فرجيل يطبقها على الوصف الذي ينسبه لمينالك أو لـ سيلين، أما ديليليه فهو يطبقها على الوصف الذي يقوم به نفسه. نجد المثال مناسبًا للحالة الأولى في الصيغة التقليدية: في الكتاب الرابع من الإنيياذة حيث جعل فرجيل ديدون تموت (بدلًا من أن يحكي أن ديدون تموت). والصيغة نفسها بضمير المتكلم المفرد تصبح على لسان

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٥٢ ـ ٥٣.

فرجيل: في الكتاب الرابع من الإنيياذة، جعلت ديدون تموت. من بدائل هذه الحالة الثانية، يقول فونتانييه أيضًا كما يجب دون شك أن نحيلها إلى الانتقال المجازي، إلا إذا أردنا أن نجعل منها صورة مستقلة، ... وفيها يهجر الراوي فجأة **دوره كراوٍ** ليقوم **بدور السيد أو الحاكم الأعلى**، مدفوعًا بحرارة الحماسة والشعور، وعندها، بدلًا من أن يحكي ببساطة شيئًا يحدث أو حدث، يطلب ويأمر أن يحدث. كفولتير عندما يقول في قصيدته فونتونوا: يا منزل الملك سر، اضمن النصر... تقدمي يا أيتها النخبة الشجاعة، شرف جيوشنا؛ انطلقي أسهم النار، والقنابل المشتعلة ... يمكننا أن نميز النقطة المشتركة بين هاتي البديلين في الأولى، **يتصنع الشاعر** بالصيغة الدلالية الماضية، أنه يقوم بالحدث الذي يحكيه، وفي الثانية **يتصنع** أنه يأمر أن يحدث، وفي الحالتين هو **يدعي** أنه يتدخل في القصة التي لا يقوم في واقع الأمر إلا **بتجسيدها**، صحيح أن هذا **التصنع لا يعد مفرطًا في عالم التخييل**، بما أن الشاعر لا يمكنه أن يقوم بالأحداث أو يأمر بحدوثها، فهو يبتدعها، وهذا ليس بالشيء القليل. ولكن في حالة القصة التاريخية، تكون المسافة أكبر بين الادعاء والحدث الفعلي، وبالتالي تصبح الصياغة أكثر جرأة لأنه لا يمكن لأحد أن يقود الماضي، وقد لا يستطيع أن يقود حتى المستقبل»[١]

الأديب يستطيع أن يصنع أحداثًا ويبني شخوصًا بالانتقال المجازي، فيغوص داخل أعماق نفسه، فتمتزج مشاعره بمشاعر أبطاله، فيصبح عمله قائمًا على تجسيّد مشاعره على لسان أبطاله، وقد استخدم جونيت كلمات تدل على هذا مثل: يتصنع، ويدعي، ويجسد، ويتخيل، ليوضح أنه في حالة الإبداع يتخيل ويدعي ويجسد ويتصنع أشياء وصورًا وخيالات ربما لا توجد في الواقع. إنها أدواته التي يستخدمها لصنع عمله الأدبي القائم على التخييل، ومكان الضمير فيها.

ثالثًا ـ استخدام الوصف المؤثر في التعبير عن الحدث.

بعد أن رأينا كيف وظف الأديب الضمير للتعبير عمّا في نفسه، ونفس أبطاله، ننظر كيف يوظف أدوات اللغة وأساليبها في التعبير عن أحداثه، فهو يذكر المتبوع ليدل به على التابع.

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١١ ـ ١٢.

١ ـ استخدام الوصف بالفعل دون الاسم:

إنها حيلة لغوية تدل على براعة الأديب وتمكنه من لغته وتوظيفها، حيث يذكر المتبوع ليدل به على التابع، فيضع أمام القارئ الحدث نيابة عن الوصف، أي يستخدم الفعل للوصف، مما يجعل المتلقي يُعمل ذهنه عند قراءة القصة. «تحيل إلى هذه الصورة طريقةُ حديثِ الشعراء التي بواسطتها يذكرون المتبوع دلالة على التابع عندها، بدلًا من الوصف يضعون أمام أعين القراء الحدث الذي يفرضه الوصف.»[١]

٢ ـ الوصف المؤثر:

«هذا دومارسية يقدم تعريفًا للوصف المؤثر، ذلك عندما نقدم في وصف الأحداث التي نتحدث عنها وأنها تحدث حاليًا أمام أعيننا. يمكن القول إننا نظهر أحداثًا لا نقوم إلا بسردها، أي على نحو ما نقدم الأصل عوضًا عن الصورة والأشياء عوضًا عن اللوحات ... إن التقييد على نحو ما يقوم هنا دون شك بالوظيفة نفسها التي لدى دومارسية. وواقع الأمر إن الطريقة الأكثر فاعلية لهذه الصورة، ... تقوم على استخدام الحاضر الوصفي لبعث مشهد من الماضي»[٢]

الوصف المؤثر أن نعطي الحياة للأحداث الماضية على أنها تحدث الآن أمام أعيننا، فنستخدم الحاضر الوصفي لبث الروح في مشهد من الماضي مما يجعلنا نتعايش مع الحدث كأنه يحدث أمام أعيننا، ويبدع الكاتب في القصة التاريخية بتجسيده أبطالها الذين ماتوا كأنهم أحياء؛ فننفعل ونتفاعل معهم، كما في قصة وا إسلاماه للكاتب على أحمد باكثير. وهو في سبيل هذا يستخدم كلمات تفتح الباب للتخييل والإيهام، يصور بها أشياء يمكن أن تحدث أو يتخيل حدوثها، «افترض أن عبارات مثل: (كأنها، ويمكن القول وعلى نحو ما) تدل على الطابع الإيهامي للحدث. ولكن يبدو لي أن الإيهام في هذه الحالة يقوم على تقديم (أي تمرير) الصورة مكان الأصل، واللوحة مكان الشيء، وليس العكس»[٣]

يعرف فونتانييه الوصف المؤثر: «إن الوصف المؤثر يرسم الأشياء بطريقة حيوية حية لدرجة أنه يضعها أمام أعيننا على نحو ما، ويصنع من السرد أو من الوصف صورة

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٠.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٠، ١١.

(٣) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٠.

أو لوحة أو حتى مشهدًا حيًا.»[1] إنها قدرة إبداعية لدى الأديب على تجسيد الحدث الماضي كأنه واقع، نتيجة مهارته في توظيف اللغة.

القضية الرابعة: حرية الأديب في إبداعه.

أـ حرية الأديب ومتى يتدخل في أحداث القصة:

هل الكاتب حر في إبداعه، يسير على هواه فيما يبدعه؟ «عندما يكتب بلزاك، أو إذا كنا نفضل راوي (الأوهام الضائعة)؛ بينما كان الكاهن الوقور يصعد أنجوليم، من المفيد أن نشرح ... الخ، كل منا يترجم أن الروائي ـ الراوي يعلق فقط قصة ذلك الصعود للمنحدرات، ليقدم لقارئه بضع تفسيرات مفيدة لفهم حبكته، وعندما يسأل ديدرو في (جاك القدري): من بوسعه أن يمنعني من أن أزوج المعلم وأجعل منه زوجًا مخدوعًا؟ كل منا يرى من جديد أنها طريقة مبهمة على نحو طريف للمطالبة **بحرية إبداع الكاتب** الذي يقود على هواه مصير شخصياته: هذا تقريبًا ما كان فاليري يدعو: **استبدال الوهم بتحديد وحيد محاكٍ للواقع**، هو الممكن في أية لحظة، ويبدو لي أكثر واقعية» [2] إنها مطالبة بحرية الأديب ليرسم شخصياته ونهايتها كيف يشاء، فيقودها على هواه، ولكن يجب أن يحاكي الواقع، لكي يقبلها المتلقي ويقتنع بها، هناك حد لتخييل الراوى لا يتعداه.

يكون تدخل الأديب في بناء شخصياته وتكوينها متوقفًا على عملية **التخييل** التي ينقل فيها الواقع الحادث بالفعل، إنه خيال محدود لا يتجاوز الواقع كثيرًا. مما ينفي الطابع الخيالي بعمله، فلا يستغرق الأديب في عملية التخييل الذي يرفضه الواقع ويرفضه عقل القارئ، لذا يجب تغليف التخييل بإطار من الواقع لنقبله، مما يمنحه المصداقية لدى القارئ. وفي ذات الوقت فإن تمزيق هذا **العِقد (التخييل)** يؤدي إلى إفساد مقصد الأديب، أي ضياع غرض الأديب من هذا التخييل في طرفة عين، فيصبح أدبه مجرد هزليات غير مقنعة، يقول: «ولكن يتوجب علينا أن نقر كفاليري نفسه، أن هذا التدخل الأخير يوقف بالفعل عملية التخييل (بمعنى الاتفاق) الملازم للسرد الروائي، والذي يفترض أن ينقل الكاتب أحداثًا حصلت بالفعل. هذا الأسلوب في تغيير النهج الذي يقوم على كشف الطابع الخيالي والمتغير للقصة المحكية، وإن كان

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١١.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٦.

ذلك على نحو عابر، هو أسلوب يؤثر عند مروره على العِقد التخييلي الذي يقوم بالتحديد على نفي الطابع الخيالي للتخييل. لا أحد يخدع بهذا العِقد، لكن **تمزيقه** لا يشكل أقل انتهاك من شأنه أن **يتلف التعليق المقصود بعدم التصديق الشهير**، لصالح نوع من التوافق في طرفة عين، وهو تقليد قديم جدًا، كما أعتقد في السجل الهزلي.»[(١)]

هذه الصفة التخييلية تجعلنا نعيد النظر لعملية التخييل في إطار هذا الفهم والتصور، ولكن في ضوء تفسيرها العصبي، فالتخييل الذي يجب أن يصنعه الأديب في قصته، ليس استغراقًا في الخيال والتهويم والتماهي فيه؛ بما يجعلنا لا نقبل هذا العمل ولا نصدقه فلدينا عقول تتلقي العمل الأدبي وتفكر فيه وتتمحصه، وتهيم مع الأديب فيه من خلال قدرته على إقناعنا به لنقبله ولو على سبيل أنه قصة محكية، لكن يجب أن تحاط القصة بإقناع منطقي، فنسبح (كقراء) مع تصور الأديب وخياله صورًا وتخييل يقنعنا به. فإذا لم ينجح في هذا فإن القارئ ينصرف عنه ولا يقبله، إلا على أنه نوع من الهزليات التي يقصد بها الأديب إضحاك المتلقي فقط.

ب ـ التدخل الخفي للكاتب:

التدخل خفي للكاتب يجعلنا نظن أنه يحمل خاتم جيجير الذي لا يجعلنا نراه، فيدخل إلى أعماق ضمير الشخصية كما يشاء فهي براعة منه أن يحلل شخصياته ويفندها. «سنتطرق إلى نوع جديد من التدخل قد يكون أقل وضوحًا، لكنه لا يقل فاعلية عما سبق، يقوم به روائي آخر هو كاتب (الكابتن فراكاس) تيوفيل جوتييه كان جوتييه يستخدم طوعيًا هذا الامتياز الذي يظهر بعبارة واضحة (إن الكاتب الذي يبدع رواية يحمل بالطبع في إصبعه خاتم جيجير الذي يجعله غير مرئي ـ غير مرئي وكلي المعرفة، وقادرًا على سبر ضمائر شخصياته كما يشاء»[(٢)]

كيف تَدَخُّل الراوي غير مرئي؟ إذا أجاد الراوي حبكته وربط بين الأحداث وتسلسلها وأقنعنا بها فنهيم معه ونتابعه بشغف ولا نشعر أن له رأي في الأحداث.

ج ـ تدخل الكاتب في الحدث التاريخي:

كيف يقدم الكاتب الحدث التاريخي؟ يقوم الراوي للرواية التاريخية بدور

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٦.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢٣.

الشاهد، ثم يتسلل داخل الحدث من خلال المنولوج أو الحديث الشخصي لأبطاله ليضع على ألسنتهم ما يحلو له من عبارات تصور رأيه في الحدث التاريخي الذي يقصه علينا بصورة غير مباشرة، كما في رواية «(الأسبوع المقدس) يقدم لنا بالفعل تدخلًا ملحًا جدًا من جانب الكاتب، وكما نعلم، يقوم الراوي طوال السرد التاريخي **بدور الشاهد على الوقائع** المنبثقة من الحدث الروائي، ويتسلل أيضًا كما يحلو له إلى الخطاب الداخلي لشخصياته، عبر المونولوج الذي يشاركهم فيه، بالأسلوب غير المباشر الحر، وذلك من دون تحذير.»[1]

إنه أسلوب الكاتب في تدخله في الأحداث التاريخية، لأنه يريد أن يعبر عما في دماغه من تصور خاص للأحداث كما كان يود أن تحدث بهذا العصر، فيحقق أمنيته في أن تتم الأحداث بهذه الصورة كما لو كان حاضرًا ليسيرها كما يريد، لذا يجعل المنولوج ستارًا يختفي خلفه ليقول رأيه، لذا نسأل: هل كان قتال المغول يراد به الانتصار عليهم فقط؟ وكيف يتحول الحدث التاريخي فصياغ في قالب عاطفي يشد القارئ ناحية أخرى (حب محمود لجهاد في قصة وا اسلاماه) فتصبح قصة حب لا قصة حرب؟ إنها براعة القاص وتدخله الخفي في الأحداث.

د ـ تدخل الأديب باستخدام الاستعارة:

يتدخل الأديب في النص باستخدام الاستعارة وذلك ليجر القارئ إلى تصوره ويقنعه به، فالاستعارة تبنى صورًا خيالية في دماغ المتلقي فالأديب يقرُّ أن كلامه خرافة، أي يتصور أن موضوعه الذي يحكيه خرافة، بل هو مقتنع بذلك، لكنه لا يقول هذا، بل يجر القارئ إلى أن كلامه خرافة دون أن ينطق بهذا، فنجده يقول: لنعد إلى خرافنا، «هكذا كان الكاتب يستطيع أن يتصنع **التدخل** في حدث كان إلى الآن يدعي أنه ينقله فقط، فهو يستطيع أن يتصنع أيضًا أنه يجر القارئ إلى هذا الحدث، إذا كان هذا يمتعك، لنقرأ معًا من جديد في (جاك القدري)، {لنعيد الفلاحة إلى المجموعة خلف السائق، لندعهم يذهبون ولنعد إلى المسافرين}، ليس هذا التخييل المجازي هنا أقوى من المثال السابق، فهو يشارك فقط القارئ أو المستمع بعملية السرد، كما عندما نقول (تحت غطاء إضافي لاستعارة رعوية): **لنعد إلى خرافنا**، بدلًا من **أعود إلى موضوعي**»[2]

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢٢.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٧.

هـ ـ احترام الأديب للقارئ: (خرافات الأديب)

ما قيمة إعلان الأديب أن كلامه خرافة؟ إنه احترام لعقل المتلقي حتى لا يضع كلامه في ميزان الصدق فيحاسبه عنه، فهو يسبق المتلقي بقوله: إن كلامي مجرد خرافة، فلا يخضع للصدق والكذب، إنه في النهاية مجرد تخييل. هذا يبين أن الكاتب يضع القارئ في الحسبان لحظة التأليف، فيراعي وجوده ويحترم رأيه ويحاول إقناعه بصدقه ليقبل قصته من باب التخييل الخارق أو العجيب فلا يمكن تصديقه إلا على أنه لهو نتظاهر بتصديقه. «إن القارئ الذي تمنحه هذا الدور المستحيل، لا يمكنه أن يصدقه: هو تخييل بالتأكيد، لكنه تخييل من النموذج الخارق أو العجيب الذي لا يمكنه أن يحتمل تعليقًا كاملًا وكليًا لعدم التصديق، بل يحتمل فقط تظاهرًا لهويًا بالتصديق»(1) إنها عملية عصبية يستحضر فيها الأديب عقل القارئ ويضعه بين عينيه فيبدع وهو حاضر في ذهنه، فهو سيقيم عمله.

و ـ تدخل الأديب بالانتهاك التصاعدي:

إنه نوع من التدخل الذي يأتي من اندماج الأديب في قصته وتصديقها فيبالغ فيها، إنه اندمج في التخييل يؤدي إلى حدوث انتهاك تصاعدي منه بمعنى المبالغة في الاندماج مما يجعل انتهاكه متصاعدًا متناميًا (كما تري الكلاسيكية)، فيصبح الأديب متحكمًا في تخييله، وليس عندما يتدخل التخييل في واقعه فيغيره، فيصبح واقع الأديب مسيطرًا عليه، فإننا نسمي هذا الانتهاك في هذه الحالة بالانتقال المجازي العكسي، «بما أن لنظرية الكلاسيكية لا تضع تحت مصطلح الانتقال المجازي سوى الانتهاك التصاعدي من قِبل الكاتب عندما يندمج في تخييله (كصورة لمقدرته الإبداعية)، وليس على العكس عندما يتدخل التخييل في حياته الواقعية ... يمكننا أن نصف بالانتقال المجازي العكسي هذه الصيغة في الانتهاك التي لم يكن بمقدور البلاغة أن تفكر فيها، شريطة ألا ترى فيها سوى حالة خاصة من الانتقال المجازي.»(2)

---

(1) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: 17

(2) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: 18

القضية الخامسة: الانتقال المجازي ودماغ الأديب.

الانتقال المجازي خروج عن واقع الصورة إلى التخييل بالانتقال المجـازي، هـذه العملية تنطلق من الدماغ لذا يجب دراستها في موقعها ومصدرها (الدماغ).

أ ـ سيطرة الشخصية على دماغ المبدع.

«هذه الصيغة ... التي سنهتم بها الآن، توافق حتمًا أكثر فكرتنا ـ لنقل الرومانتيكية، وما بعد الرومانتيكيـة، والحديثـة ـ عـن الإبـداع. وهـي تمـنح طوعًـا الحريـة للإبـداع، ولمخلوقاته القدرة على الاستقلالية التي لم يكن المعتقد الجمعي (الطبـع المشـترك بـين جماعة من الناس في مجتمع ما) الكلاسيكي يسمح بها البتة، وذلـك لعـدم رقيـه، أو لعـدم جرأته، فعلي سبيل المثال، أصبح اليوم عاديًا في الخطاب أن نري شخصيـات مـن روايـة تفلت شيئًا فشيئًا من سلطة مبدعها، وعلى نحو أوسع من العمل الأدبي الذي يقـوم بتـأثير رجعي على الكاتب، إذ نقول: هل غيرتك عملية كتابة هذا الكتاب؟»[(١)]

إن الإبداع في حقيقته حرية يمتلكها المبدع في دماغه. لذا، يسيطر دماغـه عليـه، ويجعله يقفز فوق كل الحدود والقيـود الاجتماعيـة ليخلـق في ذهـن المتلقـي عالمًـا جديدًا، لذا ليس من المستغرب أن نري الكاتب يطلق لشخصـياته العنـان؛ لتنطلـق في عالم جديد وتعبر عما داخلها من شعور مكبوت وإحساس صامت بحرية كاملة، كـأن شخصياته تفلت من سلطته كمبدع فتقول ما تشاء.

هذا القول على درجة كبيرة من الأهمية لأنه حقيقة يؤكدها علماء الأعصاب عن عملية الإبداع وما يحـدث في المـخ وبـين خلايـاه وتشـابكاته في لحظتهـا، فالخلايـا المبدع تسيطر عليه لحظة الإبداع وتوجهه، والأديب مسـتمع لحوارهـا الـداخلي، ثـم ينقله في رواية أو قصيدة، فهو خلاصـة تفكيـر هـذه الخلايـا وتقريرهـا ورأيهـا حـول الانفعال الذي يعيشه المبدع ظهر على لسان شخوصه في شكل قصيدة أو قصـة عبـروا فيها عن آرائهم.

تعرض جونيت لعملية انتقال الصورة التي نراها للأشـياء في الواقـع التـي هـي مجرد صورة للشيء نراها أمام أعيننا، ثم نتخيلها ونبني لهـا صـورًا جديـدة في مخنـا، لتبدو بصورة جديدة لم نرها من قبل في واقعنـا مـن خـلال تخييـل الأديـب لهـا، هـذه

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٨

العملية تقوم بها خلايا مخه وتشابكاته، فإذا كان جونيت عرض تصوره لها كناقد أدبي، يري الأشياء بمنظور تصوري تخييلي لا يخرج رأيه عن كونه فرضًا وتصورًا لما يحدث داخل مخ الأديب لحظة إبداعه، لكن الأمر أكبر بكثير، فالإبداع حدث جلل، يتم في الدماغ نتيجة صراع بين صور ذهنية قديمة وجديدة وانفعالات وتخيلات، إنه ميلاد صور ذهنية إبداعية يفاجئنا الأديب بها.

ب ـ الخلايا العصبية تهيمن على دماغ الأديب.

تهيمن الخلايا العصبية على الأديب دون سيطرة منه أو تدخل، فيجد نفسه مدفوعًا إلى كتابة أشياء في قصته لا يدري من أين أتته الكلمات والمعاني والصور، إنها خلاياه العصبية التي تعمل في صمت داخله، فتحقق الانتقال المجازي داخل دماغه من الصورة إلى التخييل، ويقول: «سبق أن ذكرنا من خلال مقبوس لفولتير بقلم فونتاينيه تلك النسخة الكلاسيكية للانتقال المجازي التي يتصنع الراوي فيها **أنه يُأمر بما يهم بسرده،** وهي نسخة تكاد أن تكون أكثر جرأة من مخاطبة الكاتب لأحد شخصياته»(1)

هل الراوي يُؤمر بما يهم بسرده؟ هل هناك قوى خفية توجه الراوي وتسيطر عليه؟ إنها قوى حقيقية وليست خيالية إنها قوى خلاياه العصبية التي تفكر بعيدًا عنه، فتبدع وتصنع في خياله هذه الصور الذهنية ثم تُلقيها على لسانه وقلمه وتصنع سلوك أبطاله، يذكر جويت مثالًا على ذلك، يقول: «لن نبتعد عن جيونو في روايته (تحية ملفيل) حيث أجد في مناسبتين هذه القصة الطويلة، أي سيرة حياة مستترة، تروي، وتجمل بطريقة روائية مرحلة حقيقية للكاتب موبي ديك في أنكلترا يخبرنا جيونو أن ابنة القبطان هيأت بقائمة المسافرين إلى أكواشنت، فكتبت إلى جانب اسم هرمان: سكولير، وهنا يتدخل جيونو شخصيًا، أو كراوٍ، معارضًا: (أوه آنسة فالنتين كيف استنتجت ذلك؟ هو لم يقل شيئًا ...) ثم يتبع ذلك صفحة من العتاب موجه إلى هذه الشابة التي لم تتمكن من إيقاع البطل في حبها: (لقد جعلتني هكذا أفوت مشهد حب، أنتِ الفتاة الأولى الجميلة التي صادفها في حياته، لقد أعجبتني، والآن أنا أحقد عليك. ثم يتابع متوجهًا إلى هرمان نفسه: ها هي المتاعب يا بني، هذا ما كنت تريد، خذ إذن! ... أما بالنسبة إلى البطلة (التخييلية تمامًا) في هذه القصة، أدلينا وايت، فهو سيقابلها في

(1) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢٠.

وقت لاحق في شارع مارسليا»[1]

التفسير العصبي لقضية:

الانتقال المجازي يخترق ذاتية أبطال القصة من خلال تبئير داخلي عابر وخيالي للأديب، أي تصور عابر يتخيله الأديب، يجمع فيه كل ما في خياله عن هؤلاء الأبطال الذين سيصفهم من خلال عملية تبئير داخلي، أي عملية تركيز وتجميع داخلي لصفاتهم من ذاكرته وما في خلاياه العصبية، يستعين فيها بسيرته الذاتية، فيجعلها مكانًا لتفاعله مع الوسط المحيط به (بيئته) ووسيلة لاختراق ذاتية أشخاص قصته. إن مهنة الأديب أن يوسع من قدراته على التخييل باختراق ذاتية أبطاله، من خلال عملية عقلية تتم في دماغه يبنى فيه تصوره للحوار والأبطال.

يقول جونيت عن ذلك مع ذكر أمثلة من قصص مختلفة: «نرى إذن أن (نوح) التي تقدم السيرة الحقيقية لبضع أيام في حياة الروائي تعمل كمكان للمبادلات بينه وبين مخلوقاته الحالية والسابقة والقادمة. يظهر شكل أخير من هذه العلاقة خلال جولة طويلة بالقطار الكهربي في شوارع مارسليا، حيث يدعى المتنزه أنه يتابع رفاق الرحلة في مغامرتهم العديدة الخاصة، ... هنا يقوم الانتقال المجازي على (الادعاء) باختراق ذاتية الشخصيات الحقيقية التي لم تصبح بعد شخصيات في الرواية، والتي لن تصبح ذلك أبدًا على أية حال، لكنها تقوم للحظة ـ الوقت اللازم لتبئير داخلي عابر وخيالي تقدم لملاحظ عالم بكل شيء، أكثر اطلاعًا، وأقل تحفظًا من المستوى الذي تسمح به التقاليد المحترمة، وبخاصة المصداقية. وكأن مهنة الراوي توسع امتيازاتها في التخييل، كما تصفها كيت هامبرجر ودريت كوهين على النشاطات العادية لروائي في عطلة ـ إذا كان لروائي يأخذ يوم ما عطلة ـ وهذا ما تُحاول هذه الصفحات وسواها أن تنفيه.»[2]

ج ـ أثر الحالة المزاجية على دماغ الأديب وإبداعه:

يستمر عمل الخلايا رغم أخذ الكاتب قسطًا من الراحة؛ فهو في لحظة الراحة يستمع لخلايا مخه وهي تفاعل معًا، ثم تحدثه بما يتم داخلها من صراع لخلق صور

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢٠.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢١.

ذهنية إبداعية، إن خلاياه لازالت تعمل هذا، يحكي جونيت عن الكاتب قوله «بعد عدة ساعات من العمل، إذا اجتاحتني الرغبة في الراحة بعض الوقت، وتدخين غليون على الأريكتي ... كان لدى انطباع أنني أزعج الأعمال والحركة، وأنني، على أية حال، أقدم دعاية فظة لذوقي في القيلولة ... كنت بحق المحرض الأول على الخطيئة ... تدعى هذه الخطيئة ـ الفضيحة.»[1]

إن الكاتب يعيش بين عالمين: عالم الواقع وعالم التخييلي، إنها لحظة نشاط وعمل لخلايا مخه لترتب أفكارها وتبدع من جديد مع استرخاء جسده.

القضية السادسة: الأديب وطرق عرضه لقصته.

يضع الأديب خطة عمل يسلكها في إبداعه الأدبي تقوم على ما تقدمه له خلاياه من أفكار وطرق يسلكها بعمله، وطرق عرض لقصته وأبطاله، فمن طرق عرضه:

أ ـ التسلل المجازي للروائي:

لا يظهر الأديب ذاته في أدبه بصورة مباشرة، ولا يعبر عن رأيه بوضوح، بل يتسلل داخل أحداث قصته وشخوصه بصورة مواربة متخفية بواسطة تخييله؛ ليصور ما بذهنه من أفكار وآراء يبثها على لسان شخوصه، يقول: «يستغل (الراوي من خارج عالم السرد التخييلي) جون فويلز الفرصة في الفصل ٥٥ من (سارة والضابط الفرنسي)، بينما كان شارل سميشون يقوم برحلة في القطار ليتسلل (مجازيًا) إلى مقصورته ويتأمله خفية. يأتي التماثل حتمًا من الذريعة المشتركة لرحلة تسنح لنظرة غير متحفظة، وحلم يقظة خارق. والحالة عكسية في هذا الحدث، بخلاف جيونو الذي لم يكن يقوم إلا باستيهام قصص ستحصل لاحقًا، لأن ويلز (الذي يقدم نفسه بداية بضمير الغائب المفرد ثم بضمير المتكلم المفرد) يتدخل هنا في قصة شارفت على نهايتها ... لكن الرواية لا تنتهي مع ذلك، لأن الراوي يتدخل في وقت متأخر، تدخلًا صامتًا في واقع الأمر، وحتى تأمليًا بحتًا، بعد أن يتم كل شيء، ليعلن الضربة السردية الحاسمة المعروفة، أي الخاتمة المزدوجة المقترحة في اللحظة الأخيرة **حسب اختيار القارئ**. وكأن الكاتب الذي اكتفى إلى الآن المسافر أو مختلس النظر المجازي، أن يتهيأ ليجعل تلك الخاتمة أكثر خطورة، ليس بإيقاف بطله أو بالتوجه إليه فعليًا، ولكن

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢٠.

بتغيير مصيره أو تحويله عن مساره، وذلك باسم الإرادة المطلقة ... إنها الإرادة المطلقة التي يطالب بها مبدع يسأل نفسه وهو يراقب الشخصية التي أبدع بتعجب: بحق الشيطان، ماذا بوسعي أن أصنع معك؟»[١]

إنه حوار بين الأديب وذاته (منولوج: حديث داخلي) يتحدث فيه الكاتب مع أبطاله كأنهم أشخاص يحاورهم، لكن هل هم يحدثونه حقًا؟ لا بل خلايا مخه تتحاور معًا وتجسد من نفسها شخصين يتحاوران، ثم يبدأ في رسم ملامح شخصياته ويجرى على لسانها ما تقوله خلاياه في هذه اللحظة، وهو يراعي اختيار القارئ، ففي كثر من الروايات يغير الكاتب من نهاية قصته نزولًا على رغبة القراء، على الرغم من تسلله داخل الأحداث والأبطال ليقول ما يريد.

ب ـ الإيهام الهزلي في تقديم الشخصية:

شخصيات المسرحية قد تتضمن صفات: الفصاحة الزائفة وجبن حقيقي وحب خائب، بطريقة مضحكة تجعلها شخصيات هزلية، هذه صفة نجدها لدى بعض الأدباء، فهي شخصية تتمتع بهذه الصفات، «بالنسبة إلى شخصية ماتامو، الموزعة دائمًا بين فصاحة زائفة وجبن حقيقي، وادعاء حب خائب بطريقة مضحكة، وكذا هو الأمر في أسلوب المسرحية داخل المسرحية، تبدو مسرحية (الإيهام الهزلي) إذن النموذج الأكثر فاعلية بالنسبة إلى هذه الرواية، وقد ظهر الطابع التناصي على نحو لطيف على صعيد الحدث، كما على صعيد الأسلوب، علمًا بأن النص الغائب الأول (مستوحى منه) ليس فقط من المسرح، بل من الأدب كله في عصر الباروك الذي كرر جوتييه سلسلة دراسات عنه، جمعت عام ١٩٤٤، كما يمكن أن نتذكرها هنا تحت عنوان الهزليات»[٢] إنها طريقة عرض للشخصية يصنعها بعض الأدباء ويستخدمها لعرض أدبه.

القضية السابعة: كيفية الانتقال المجازي للأديب.

كيف يتحول الأديب بحكايته من وضع الروي للمشارك بالأحداث وأبطالها؟

أ ـ انتقال وضع الراوي مجازيًا:

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢١.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢٦.

يذكر جونيت مثالًا على التحول في شخصية الراوي التي تظهر في القصة وتسيير شخوصها، وقد تختفي بعد ذلك شخصية الكاتب عند جيونو في روايته (ملك دون تسلية) التي تجري أحداثها في عام ١٨٤٣، يقول: «تحتوي هذه الرواية على تغيير انتقالي مجازي في وضع الراوي، فهو في البداية مؤرخ مغاير لعالم السرد (لنقل للتبسيط جيونو نفسه ١٩٤٦)، ثم يصبح تدريجيًا أو خلسة، في عودة قرنًا كاملًا إلى الوراء شخصية شاهدة تساهم في الحدث المذكور؛ أي أنه يصبح راويًا وشخصية في الرواية في آن معًا (مع أن اللحظة المحددة لهذا التبديل تبقى غير حاسمة). ثمة عكسي تقريبًا تقدمه رواية مدام بوفاري، إذ يظهر الراوي فيها، زميل الدراسة لشارل في الصفحة الأولى ثم يختفي تمامًا حتى الصفحة الأخيرة، حيث يعود بالصيغة الجماعية نفسها لضمير الجمع المتكلم.»(١)

هذا يعني أن شخصية الراوي تختفي، وتظهر في روايته كما يري هو، فيحرك الأحداث والشخوص كما يعن له. وهو ينتقل بنا من الماضي إلى الحاضر في براعة، ويعبر عن هذا التحول في شخصياته وزمانها باستخدام الضمير ما بين ضمير الجمع (نحن) وضمير المتكلم (أنا). ثم يذكر مثالًا آخر من رواية أخرى قائلًا: «عن هذا التغيير في الصيغة السردية التي يقوم على اختفاء الراوي ـ الشخصية في الرواية، حيث نجد حالة أقل شهرةً ولكنها أكثر وضوحًا لهذا النموذج في بداية رواية لامييل ففي الفصل الأول والثاني (التي لم تكتمل)، نتعرف على الراوي المجهول، هو أحد أفراد المجتمع القروي الصغير في كارفيل، ويعبر عنه بمساعدة كبيرة من ضمير الجمع المتكلم (نحن) وضمير المفرد (أنا)، ولكننا نقرأ في نهاية الفصل الثاني الجملتين الآتيتين: تدور هذه المغامرات التي تدور حول الصغيرة التي تبنتها عائلة هوتمار، **وقد انتابتني رغبة في الكتابة عنها** حتى أصبح أديبًا، هكذا أقول وداعًا أيها القارئ الطوعي، لن تسمع شيئًا عني بعد الآن»(٢)

إنه إعلان من الأديب ببداية اختفائه من الأحداث، إنه عمل خلاياه التي تتنقل به (لحظة الإبداع) بين عوالم مختلفة، فيجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل معًا ضمن شخصيات المختلفة في لحظة واحدة، فيعود لذاكرته حاضرةً لحظة الإبداع،

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٩.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٩.

فيستدعي منها ما فيها من معارف وشخصيات تتزاحم أمام ليصبها في قصته وضمن أحداثها، لذا يتنوع بين الحاكي القص والمتحدث بلسان أبطاله.

ب ـ الانتقال المجازي بين الواقع وخيال الراوي.

الراوي يسبح في عالم التخييل فيبني بفضائه الإبداعي صورًا خيالية مخالفًة لواقعه المعاش، يعد هذا لدى العقلاء طريقة تعبير مرحة، هذا التحول يجعلنا نصدقه، ونجعله طريقة في الحياة، «تدعي هذه الخطيئة ـ الفضيحة إذن الانتقال المجازي، ليست انتقالًا مجازيًا للراوي فحسب، بل هي حقًا **الانتقال المجازي للكاتب ـ الروائي بين زاويتين، وبين عالمه الواقعي المعيش، خارج العالم التخييلي للسرد وعالم السرد التخييلي**. هذه المرة الصورة حرفية، وهي تتحول في الوقت نفسه إلى حدث تخييلي، والفضيحة حتمًا تأتي بالتحديد من هذه الحرفية الخارقة التي لم تكن بالنسبة إلى أصحاب التفكير العاقل سوى طريقة مرحة في الكلام، أصبحت طريقة في الحياة، وفي شكل المكان والزمان»(١)

ج ـ الانتقال المجازي في السرد من مستوي إلى آخر:

كيف ينتقل الكاتب من مستوى لآخر في إطار عملية الانتقال المجازي؟ يقول: «آمل أننا نرى جيدًا كيف يمثل هذا الانسحاب الرشيق نوعًا من الانتقال المجازي، بكل بساطة عندما نري أن الراوي الذي كان تابعًا حتى الآن إلى عالم التخييلي للسرد في الرواية، يخرج منه فجأة، متجاوزًا بذلك عمدًا (وبضجة) العتبة التي تفصل بين مستوى عالم السرد لمغامرات لاميل، والمستوى الواقع خارج عالم السرد الذي هو مستوى القارئ، ومستوى الأديب الذي سيروي الآن هذه المغامرات من الخارج، والذي لا أحد يتردد في أن يسميه ستاندال.»(٢)

عملية إبداعية يتجاوز فيها المبدع الواقع إلى عالم التخييل من خلال سرده لمغامراته، فيشعر القارئ بالانتقال المجازي الذي يقصده جونيت، وهو تحول من عالم إلى آخر في روايته، هذا الانتقال عملية عقلية تجعل القارئ يحلق في سماء الكاتب ويلهث خلفه ساعيًا نحو فهم مقصده الذي ضمنه قصته.

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٢٠.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٩.

د ـ انتقال الكاتب من عالم الواقع إلى عالم التخييل:

ينتقل الكاتب من الواقع إلى التخييل في لحظة إبداعه؛ فيقف في صمت متأملًا ما حوله، لكنه ليس في صمت ولا تأمل، فهناك تفاعل وصراع يحدث في دماغه وبين خلاياه، يجعله صامتًا متأملًا ومستمعًا لها، فهي تحلق به في فضائه الإبداعي مع الشق الأيمن من دماغه، لخلق فكرة جديدة يبدعها في صمته مع حركة خلاياه، يقول جونيت: «عبارات موجهة من جيونو إلى ذاته حول روايته (ملك دون تسلية) تحتوي على وصف مفصل لهذه الغرفة حيث يعمل ويبدع في آن معًا، ووصف سيكون بالفعل مفيدًا جدًا لذكاء الأحداث التخييلية القادمة. لكن هذا التخييل في الواقع يحدث بطريقة تدريجية ... في هذا المنظر التخييلي الذي يتصنع جيونو أنه يتأمله فيما وراء نوافذه، تلك النوافذ الواقعية التي يحلو له أن يصفها بالواقعية المزعومة، سيقع الحدث الرئيسي لروايته التي لم تنته بعد، لأنها في طور الكتابة، ومن هنا ستتحرك شخصياته في **فضاء** هو في آن معًا **فضاء الرواية وفضاء الروائي الذي يقوم بإبداع الرواية أو كتابتها**»[1]

إنه عالم من الخيال يصنعه المبدع ويوسع له في ذهنه ليبدع بحرية، فهو يفرغ ذهنه وخلايا من أي قضية تشغله عن عالم الإبداع الذي فيه، فيجمع في فضائه الإبداعي بين فضاءين: فضاء الرواية وفضاء الروائي، ثم يلتحم بفضاء ثالث هو عالمه المحيط، فكيف يكون هذا العالم؟ «التنضيد للعالم المبدع مع العالم الواقعي يفترض تدخلًا متبادلًا، بما أن شخصياته كالأشباح، تلح بشكلها الضبابي على فضاء مكتبه، من الطبيعي ألّا يتورع عن اجتياح أو شغل المكان الضيق جدًا لعامله التخييلي، وذلك بشكله الذي يبدو أكثر كثافة وأوسع حجمًا.»[2]

إن عملية الإبداع تشغل مكانًا ضيقًا جدًا في دماغ المبدع لعامله التخييلي، (الرفيق الخيالي)، إنه خلاياه العصبية التي تعمل في صمت، وتبني له صورًا إبداعية، ولذا، تستحوذ على مكان ضيق لتبدع فيه، بعيدًا إزعاج عالمه الواقعي، بصورة مكثفة ليتم هذا الإبداع هناك، فيكون فضاؤه الإبداعي أوسع تصورًا.

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٩ ـ ٢٠.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٩ ـ ٢٠.

الفصل الثالث

الانتقال المجازي للمتلقي



هل الأديب يستطيع جذب المتلقي ناحيته؟ وكيف؟ إنها قمة التفاعل بينهما، حيث يستجيب المتلقي للانفعالات الكاتب التي يبثها في أدبه، فتجد أو لا تجد، صداها لدى المتلقي، فيقبلها أو يرفضها. ولكن كيف يحدث هذا؟ يحدث نتيجة تلقيه هذا الأدب، ثم عرضه على خلايا مخه التي تتفاعل معه، فتقبله أو ترفضه، بناء على تجارب بمتلقي وثقافته وانفعال به، مما يؤدي لتجاوبه معه والاقتناع به، إنه تفاعل بين دماغين وما بهما من ثقافة وتراث وتجارب وخبرة؛ تجعل المتلقي ينفعل أو لا ينفعل بأدبه. هذا هو فحو القضية (أنها عملية تفاعل بين خلايا دماغ الأديب والمتلقي)، ومن لم يفهم القضية بهذه الصورة البسيطة لم يفهم العلاقة بين الأديب والمتلقي حقًا، ولم يفهم حقيقة الأدب التفاعلية بين التأثير والتأثر.

أولًا: استدعاء الأديب للمتلقي داخل قصته.

هل يمكن للأديب شد المتلقي لأحداث قصته فيجعله مشاركًا له؟ «هذه القدرة على التدخل في عالم السرد، التي يستخدمها الكاتب على هواه، يمكن أيضًا أن تمتد إلى هذا الساكن الآخر لعالم السرد، وأقصد هنا **القارئ**. لقد استخدم هذه التقنية في السابق ستيرن، ثم ديدرو؛ وهما، ... ، لم يترددا في **استدعاء القارئ** عرضيًا، إذ لم **يكن** ذلك بعد لجعله شخصية تخييلية كليًا، ولا بطلًا بالتأكيد، بل صورة **مشاركة فقط**، نوعًا من المساعدة للكاتب. أما بالنسبة إلى القارئ الذي وجدناه مقتولًا غدرًا على يد إحدى شخصيات الرواية التي كان يقرؤها، أذكر أنه لم يكن قارئًا لقصة كورتزار (Cortazar)، بل هو نفسه شخصية تخييلية في هذه القصة، شخصية امتنع الكاتب عن استجوابها بالضمير المخاطب ـ كما يفعل وودي ألن عندما يتوجه إلى شخصيته الرمزية البروفسور كوجلماس.»[1]

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:٤٨ .

إن إتقان الأديب في بناء قصته وشخوصها وحبكها يجعل القارئ يدخل في أحداث القصة بل يجعل القارئ شخصية تخييلية، أي شخصية تنغمر في تخييلات القصة وأحداثها، وكأنه جزء من الحدث، فينطلق القارئ متفاعلًا مع القصة، ربما حدث لك هذا عندما ترى شخصًا مندمجًا مع أحداث قصة ما يقرأها، فيرقص فرحًا أو أخذ في البكاء كرد فعل منه تجاه الحدث، إنها مشاركة في الانفعال تتم في داخل دماغ القارئ كما حدثت في دماغ الأديب تقريبًا، نتيجة الغموض الذي يضعه الأديب على عقل القارئ؛ فلا يستجوبه ولا يحدثه بضمير المخاطب ليظل سابحًا بخياله. «إن إدخال القارئ المحتمل (إدخالًا تخييليًا حتمًا) من خارج عالم السرد التخييلي هو حالة أخرى من الصور، أقصد، التخييل.»[1]

أ ـ مشاركة المتلقي للأديب في انفعاله:

هل يمكن للأديب أن يجعل القارئ يشاركه في انفعاله، فيشعر بما يشعر به؟ إنها عملية إثارة نفسية عصبية تنطلق من دماغ المبدع، فتنعكس على المتلقي الذي تنقدح خلاياه العصبية بإثارة المبدع لها كرد فعل لإثارة خلايا مخ الأديب، فيشعر بما يشعر به الأديب المبدع، تلك طبيعة الخلايا العصبية لدى الإنسان وغيره من المخلوقات، وهو التأثير المنعكس الذي يجعل الخلايا العصبية تتفاعل مع العالم الخارجي وتنفعل به، ويمكن ملاحظة هذا لدى الأطفال عندما يسمع طفلٌ طفلًا يبكي بجواره، فيبكي مثله، فهو تأثير منعكس يجعل خلايا الطفل الثاني تنفعل ببكاء الأول، نرى هذا لدى الكلاب التي تنبح عندما تسمع كلبًا آخر ينبح.

ب ـ الكاتب يجر المتلقي نحو رأيه وتصوره:

يسعى الأديب إلى إقناع المتلقي برأيه، هو غاية في ذاته تضم لغاياته من أدبه (كالتعبير عن النفس)، لذا فهو يجر القارئ داخل الحدث الذي يرويه ليقتنع به، مما يشعر المتلقي بأنه يشارك الأديب في إبداعه، «هكذا كان الكاتب يستطيع أن يتصنع في حدث كان إلى الآن يدعي أنه ينقله فقط، فهو يستطيع أن يتصنع تمامًا أنه يجُرُّ **القارئ** إلى هذا الحدث: إذا كان هذا يمتعك، لنقرأ معًا من جديد في (جاك القدري) (لنعيد الفلاحة إلى مجموعة خلف السائق، لندعهم يذهبون ولنعد إلى المسافرين)، ليس **التخييل المجازي** هنا أقوى من المثال السابق، فهو يشارك فقط **القارئ أو المستمع**

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:٤٨ .

بعملية السرد، كما عندما نقول: (تحت غطاء إضافي لاستعارة رغوية) لنعد إلى خرافنا بدلًا من أعود إلى موضوعي»[١]

إنها وسيلة يستخدمها الأديب ليقنع المتلقي، بأن يوحي إليه بأن كلامه خرافة ليجعله يعيد التفكير فيما قاله في قصته؛ بإلقاء الشك في قصته هو ليفتح أفقًا القارئ على عالم تخييل أكبر.

ثانيا: المتلقي ومصداقية الأديب.

عندما يقدم الأديب عمله للمتلقي، فيقوم المتلقي بعرض عمل الأديب على دماغه وخلاياه العصبية التي تصدق ما في القصة من أقول وآراء وحقائق، أو ترفضها؛ إنها قضية جدلية، فما قيمة مصداقية الأديب في التعبير عن انفعالاته داخل العمل؟ وهل يُصدِّق المتلقي هذه الحقائق أو يكذبها؟ ولماذا؟ إن فصل القول في هذه القضية يؤدي بنا إلى نتيجة حتمية هي معرفة حقيقة انفعال المتلقي مع الأديب وتجاوبه معه أو الإعراض عنه، هل استجابته وانجذاب له حقيقي أم تَصَنُّع؟ إنها قضية عقلية تدخلنا إلى معترك كبير ومعارك بين صورة الأديب داخل دماغ المتلقي من خلال النص الذي يصنعه؛ أيهما ينتصر؟ وما النتيجة المرجوة من هذا الصراع؟

«حقيقة الأمر أن العالم الذي تستدعيه القصة، وإن كان متقاربًا بالزمن و/ أو بالمكان، لا وجود له بالنسبة إلى مستمعيه أو قارئيه إلا على المستوى اللغوي، كموضوع للقصة، ووضعه بالذات واقعيًا كان أو تخييلًا، يتعلق كليًا بدرجة مصداقية هذه القصة. فإن كان أوليس يقول الصدق فإن قصته واقعية، وإذا كان يحكي خرافة، فإن قصته تخييلية، ولكن قوم الفايسيان الذين يسمعونه، إذا تركنا اللباقة جانبًا، ليس لديهم مطلقًا الوسيلة للبت بإحدى هاتين الفرضيتين.»[٢]

المتلقي يحيا داخل دماغ الأديب من خلال نصه؛ فإذا شعر المتلقي بصدق هذا الأديب وما يعرضه عليه من حقائق فإنه ينفعل معه ويتفاعل مع أدبه، لكن هذا الأمر يرتبط بشيء آخر هو مدى ثقافة وعلم وخبرة المتلقي الذي يري هذه الأحداث واقعية أو قريبة من الواقع فيقبلها أو أمر لا يصدق، لكنه في الحالة الثانية يقبله كنوع من

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٧.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:٥٣.

التخييل الذي يبدعه الأديب في أدبه. إذن ما فصل القول في القضية؟ إنها ترجع في جملتها إلى خلايا مخ المتلقي وما بها من خبرة وثقافة.

القارئ يشارك الأديب انفعاله؛ فيستجيب له وينجر نحو قوله وانفعاله ويصدقه، لينفعل معه ويشاركه انفعاله. إنه اندماج القارئ مع أحداث القصة وأبطالها فيشاركهم فيها كأنه أحدهم. «يقوم ستيرن بخطوة نحو التخييل عندما يطلب منا أن نغلق الباب وأن نساعد الأستاذ شاندى في الوصول إلى سريره. لكن هذا الطلب المفترض ليس سوى تأكيد لهوى أو طريف لصورة التدخل. سيكون التخييل أكثر تميزًا لو أكد ستيرن أن الأستاذ وصل إلى سريره بمعونة أحد قراء تريسترام. في هذه الحالة، لا يمكن للملفوظ المجازي أن يترجم حرفي، كما عندما أفسر (لنعد بـ أعود) ...إن القارئ الذي نمنحه هذا الدور المستحيل، لا يمكنه أن يصدقه: هو تخييل بالتأكيد، لكنه تخييل من النموذج الخارق أو العجيب الذي لا يمكنه أن يحتمل تعليقًا كاملًا وكليًا لعدم التصديق، بل يحتمل فقط تظاهرًا لهويًا بالتصديق»[(١)]

القصة في حقيقتها نوع من التخييل تقوم أساسًا عليه، يؤمن بهذا الرأي كل من الأديب والقارئ، فهو يخفي في نفسه حقيقة أن القصة من خيال الأديب، فكيف ينتقل القارئ إلى مستوى تصديق الكاتب فيما يقول؟ ثم ينتقل إلى مستوى أكبر في قضية تصديق الكاتب، فيظن نفسه أحد الأبطال؛ فيقوم بتوصيل المريض إلى سريره؟ إنه دور للقارئ المستحيل قيامه به، ولا يمكن تصديقه، إلا على فرض أنه نوع من التخييل، أو نوع من اللهو. أن الكاتب يحترم عقل القارئ الحاضر بالحدث فيزن قصته بميزان التصديق من عدمه، والتخييل وطبيعته.

ثالثُا: المتلقي والمشاركة في التخييل.

أ ـ النظام الخارق ومستويا التخييل (السرد، والميتا سرد):

يستطيع الكاتب البارع أن يجر القارئ إلى عالم التخييل والمعايشة ضمن أحداث قصته، في إطار نظام خارق يجعل القارئ يشارك في هذا التخييل وكأنه أحد أبطاله إنه قارئ التخييل «يميز هذا النظام الخارق أغلب التخييلات الانتقالية المجازية التي سنهتم بها الآن، والتي تتصنع، أو التي لم يحن الأوان بعد لتتصنع **مشاركة القارئ**

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٧.

(الفعلي أو المحتمل) ذاته في الحدث التخيـيلي، نـري ذلـك النظـام الخـارق في قصـة كورتازار الذي نجده مقتولًا (أو تقريبًا) على يد أحد شخصيات الروايـة التـي يقرأهـا، ولكن من الواضح أن هذا **القارئ** ليس قارئ كورتازار (ولا حتى المحتمل)، بـل هـو نفسه شخصية تخيلية في القصة»[1]

يصنع التخييل في الرواية أساليب إقناع كثيرة تجعـل القـارئ ينـدمج مـع أبطالهـا فيخرج من التخييل إلى التصديق. يشرح جونيت هذا بالتفصيل ضمن حديثه عن وقوع الحدث الخارق بين مستويين من التخييل: «يقع الحدث الخارق هنا بين مستويين من عالم هذا التخييل:

١ـ **مستوى السرد ذاته**؛ حيث نجد القارئ التخييلي.[2]

٢ ـ **ومستوى الخطاب عن السرد (ميتا سرد)**؛ حيث نجد الشخصية الروائيـة التـي تصبح قاتلة بعد أن عبرت الحدود التي تفصل بين هذين المستويين.[3] ولكن بمـا أن هذا كله يحدث داخل عالم السرد التخييلي، يجب ألّا ننسى أن الشخصية القاتلة في هذا العالم التخييلي هي نفسها تخييلية (بما أنها شخصية روائية)، بينما قدم **القارئ المقتـول** وكأنه واقعي.»[4] إنه سيطرة الكاتب على دماغ القارئ.

ب ـ القارئ وعلاقته بمستويي التخييل:

أين مكان القارئ؟ «تعمل العلاقة بين العالم التخييلي للسـرد والخطـاب عـن عـالم السـرد **(ميتـا سـرد)** في التخييـل، في أغلـب الأحيـان، **كعلاقـة بـين مسـتوى واقعـي (مفترض) ومستوى استخدام علـى أنـه تخييلـي**، كالعلاقـة، عـلى سـبيل المثـال، بـين المستوى الذي **تسلي فيه شهرزاد** ملكها بحكاياتها اليومية، والمستوى الـذي تحـدث فيه كل من هذه الحكايات، هكذا يبدو عالم السرد التخيـيلي وكأنـه واقعـي بالنسـبة إلى الخطاب التخييلي الذي يُقدم عن هذا العالم.»[5]

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٧.

(٢) المستوى الذي ندرك جميعًا أنه مجرد سرد تخييلي من الكاتب للأحداث قصته فقط.

(٣) مستوى وراء السرد، ليتحول لخطاب سردي، فنتخيل الشخصـية قاتلـة فعـلًا، لتجاوزهـا مـا بـين المستويين. السرد الفعلي على مستوى السرد .

(٤) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٧.

(٥) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٧.

إنها سباحة تخييلية يصنعه الكاتب في قصته؛ ليجر القارئ لعالم التخييل، ويخرجه من واقعه، إنه سر نجاح العمل الأدبي في إخراج القارئ ما واقعه بألمه ومشكلاته، ليسبح بعالم التخييل، فيرى البحر يضحك والسماء تبكي، إنها عملية عقلية عصبية، تجعل خلايا مخ المتلقي تنشغل عمّا هي فيه من أحزان وهموم، لتشارك الكاتب وتهيم مع خياله، فتنشغل بقصته وأحداثها وتفكر فيها، إنها تندمج معه حتى يؤمن القارئ بصدق الكاتب، بل إنه يشارك أبطال القصة التي يقرأها الآن، ليس كقارئ لها، بل على أنه أحد أبطالها، إذن أين مكان القارئ في القصة؟ إنه بقلب الحدث يتفاعل معه، يجمع بدماغه بين مستويي التخييل.

رابعًا: الاندماج بين القارئ والأديب والقصة:

أ ـ شدة اندماج القارئ مع الأديب:

ما مدى اندماج القارئ مع الأديب؟ هل يقتل أبطال الرواية التي يقرأها؟ إنه بلوغ قمة الاندماج وانفعاله مع الكاتب. «يمكن للقارئ في ١ـ قصة كورتزار أيضًا، أي بالطريقة نفسها التي لا تقبل التصديق.

١ـ **أن يقتل بطل الرواية الذي هو بصدد قراءتها.**

٢ـ أو أن تخرج مادلين من قصة دومينيك **لتتزوج من المستمع.**

٣ـ كذلك الأمر في قصة وودي ألين، إذ قال: لقد أغويت السيدة بوفاري بعشرين دولارًا، إذا تسلل البرفسور كوجلماس إلى رواية فلوبير، من العالم السردي إلى عالم الخطاب السردي **(من السرد إلى الميتا سرد)** ليصبح عشيق إيما، فيأخذها منه بعد ذلك إلى نيويورك القرن العشرين، وهذه عودة من الخطاب عن عالم السرد إلى عالم السرد»[(١)]

إنها قمة التفاعل والانفعال بالعمل الأدبي وتأثيره على القارئ ليصل إلى حد التفاعل والاستغراق في الاستجابة للإثارة التي يبثها الأديب في أدبه. إن اندماج القارئ مع الأديب هو مشاركة انفعالية له؛ نتيجة عوامل عصبية أدت لذلك، هو حدوث الانفعال ذاته بالموقع ذاته في دماغ المتلقي، (الشق الأيمن منه) فهو مركز الانفعال عند البشر جميعًا (مبدعًا كان أو متلقيًا)، إنها ترجع إلى قدرة المبدع على قدح مشاعر

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٨.

وانفعالات المتلقي بالوصول إلى مركز الانفعال في دماغ القارئ، فينقل صورة مطابقة للواقع الذي يعيشه الأديب مع الحدث الاني، فيتصوره القارئ بخياله، فيحدث انتقال مجازي للصورة من الواقع إلى تصور وتخيل القارئ الذي يشاركه هذا الإحساس والانفعال، يحدث هذا في كل ألوان الإبداع الأدبي، حيث ينقل الأديب إحساسه وانفعاله للقارئ من خلال وسيلته في التعبير وإجادته لها وقدرته على توظيفها للتعبير عن انفعاله ومشاعره.

ب ـ قمة اندماج المتلقي:

هل يمكن لأبطال المسرحية أو الفيلم النزول لصالة العرض ومحادثة الجمهور؟ هل يمكن للمتلقي أن يتخيل هذا الحدث أو يفعله؟ يمكن هذا من خلال الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، أي بتخييله لهذا الحدث. «ألا تتمكن شخصية تخييلية (مسرحية أو سينمائية) من مغادرة عالمها التخييلي لتدخل إلى عالم صالة العرض، (أي العالم الواقعي) إلا في سياق تخييلي يسمح بهذا الانتقال الخارق، فتلك الاستحالة لا تمنع مطلقًا ممثل مسرح أو سينما من القيام بهذا التمرين، لأنه بكل بساطة حياته اليومية، مهما كانت محمية من فضول الجمهور، عندما أصادف في الشارع ممثلة إيطالية من لحم (افترض) ودم، لا شيء مبدئيًا أكثر عادية، ولا شيء في ذلك أقل عجائبية، أي لا شيء فيه يدعو بالضرورة إلى **ميتا سرد تخييلي**.[(١)]»[(٢)]

خامسًا: تماهي المتلقي.

أ ـ حقيقة تماهي القارئ مع خيال الأديب:

تماهي القارئ مع أحداث النص الأديب الذي يتلقاه هو نوع من الاستغراق في الاندماج يشعر فيه المتلقي أنه هو أحد أبطال الحدث، ثم يأتي تماهي الأديب، فيتخيل الأديب القارئ عندما يتلقى أدبه ورد فعله عليه، إن هناك ما يُعرف بالقارئ المتخيل أو القارئ المقروء، هنا تظهر عدة شخصيات داخل العمل الأدبي الواحد، هي: الأديب بشخصيته الظاهرة والباطنة داخل النص، ثم القارئ العادي للنص، ثم القارئ

(١) أي لا شيء في ذلك يدعو إلى تصوره على أنه ميتا سرد تخييلي أي فيما وراء الواقع، لأنه يمكن حدوثه بكثرة ولا عجب في ذلك.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٣٤.

المقروء الذي يتخيله الأديب، إنها الشخصيات تتفاعل داخل النص لتخلق درجات من الفهم المختلفة أو مستويات متفاوتة لفهم النص.

لبحث القضية عصبيًا، كيف يصبح القارئ متخيلًا ومقروءًا؟ وكيف يتماهى ويستغرق في التماهي الأديب والقارئ؟ إنها حالة هيام يلغي فيها القارئ تفكيره ويندمج في النص وينسى ذاته، وأن ما يقرأه مجرد أدب من صنع الأديب محترف، مما جعله يستغرق فيه ويصدقه وينفعل به، فالأديب يسبح داخل مخ القارئ، فيجعلها يخرج من ذاكرته شخصيات غير موجود بالقصة، بل في ذاكرة القارئ فقط، ولكنها تشبه شخصيات هذه القصة، فيتفاعل معها على أنها موجودة وأنها البديل لأشخاص القصة المقروءة، لذا نسأل: كيف يصبح القارئ مقروءً أي متخيلًا. «حتى الآن اهتم هذا الكتاب بأن يترك للقارئ الذي يقوم بعملية القراءة الفرصة في التماهي مع شخصية القارئ المقروء [أي المتخيل]، ولهذا السبب، لم يعط لهذا الأخير اسمًا قد يجعل منه آليًا شخصًا ثالثًا، او شخصية (بينما أنت كشخص ثالث، كان من الضروري أن نمنحك اسمًا، فكان لودميلا)، وهكذا بقي في الفئة المجردة للضمائر، مستعدًا لاستقبال أية صفة وأي حدث.»[1].

ب ـ القارئ المقروء:

يجب أن نعرف من القارئ المقروء، إنه قارئ مجهول أو قل متخيل من قِبل الأديب يصنعه في رأس المتلقي، قال جونيت: «سيبقى القارئ المتخيل (المقروء) إذا مجهولًا، ومن ثم افتراضيًا مفتوحًا لجهد القارئ المحتمل أو الحقيقي (الذي يقرأ) لكي يتماهى مع شخصيته، وهو تماه يكمل الجملة الأخيرة: قبل أن يطفئ مصباح سريره، يعلن القارئ لقارئته الزوجة: أنا الآن على وشك إنهاء رواية (لو أن مسافرًا في ليلة شتوية) لإيتالو كالفينو، مثلكم تمامًا ومثلي، قراء حقيقين. ومع ذلك، على الرغم من هذه الخاتمة، أشك في أن قراء وقارئات هذه الرواية سيتمكنون جميعًا من الوصول بهذه السهولة إلى تلك الخاتمة اللطيفة ويقومون بالتماهي الذي يتصنع كالفينو أنه يدعوهم إليه، بجدية أكثر من تلك التي يطالب بها ميشيل بوتور القارئ البطل في (التغير)»[2]

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٥٠ .

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٥١.

إنه قارئ نتخيله، ونتعايش معه ضمن أحداث القصة، وهو شخص يفترض القارئ وجوده بالقصة ويتماه معه ويسبح في القصة معه لكي يتصورها.

ج ـ أنواع تماهي القارئ:

يحدث تماهي للقارئ مع النص المقروء أو المسموع، «فهذه المسألة الحساسة المتعلقة بتماهي القارئ الذي يقوم بقراءة الرواية (القارئ ـ القارئ) مع القارئ المقروء، لا تُطرح حتما في حالات القصة التخييلية التي تستخدم ضمير المخاطب، مجسدة بعض وضعيات الحياة العادية (تقريبًا)، كما في النظام الشفهي، أي المقابلات الإذاعية الدعائية مع الكتاب (مثال، ألبير دو شمول، لقد نشرت في دار شاكي بش روايتك الأولى وفيها بالتأكيد جزء من سيرتك الذاتية) والمقابلات اللوحات المتلفزة لشخصيات معروفة ينفذها مقدمو برامج مثل جيمس ليبتون (عندما يسأل الضيف، ... ولكن كيف عرفت هذا كله؟) إنها المقابلة التي يكشف فيها المدعو أشياء عن نفسه ... أو خطابات التأبين وذلك عندما يستخدم ضمير المخاطب ... مما يعود بالأحرى إلى مناجاة في حالة الغائب أكثر من انتقال المجازي: المرحوم الذي يخاطبه لم يعد حقًا في حالة تسمح له بالتماهي (أو عدم التماهي) مع البطل الذي نروي أنه كان، كما يقول بقوة ابن أخ رامو: الميت لا يسمع قرع الأجراس.»[1]

«إن من تُجرِي معه المقابلة، أو الضيف الأكاديمي لا يمكنه أن يثير أي شك حول الشخصية الذي يشير إليها ضمير المخاطب، الذي هو متلقي القصة، والبطل في آن معًا (أي هو نفسه ولا أحد غيره). إذن لا تكمن الصعوبة لدى كُتَّاب التخييل كميشيل بوتور وكالفينو في استخدام الضمير المخاطب(أنت) أو (أنتم)، بل في الطابع المحدد تخييليًا للقصة المروية ولبطلتها، الذي لا يمكن لأي قارئ حقيقي، محدد أيضًا وإن كان على نحو آخر، أن يتماهى فعليًا معه، لا يمكنه ذلك في نهاية المطاف، وحتى مع قارئ رواية أخرى.»[2]

ضمير المخاطب الذي يوجهه الأديب إلى القارئ، أي يخاطبه به؛ يعنى به القارئ ذاته في القصة السيرة الذاتية، لكن صعوبة صنع القارئ المقروء التي يصنعها الأديب

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:٥١.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٥٢.

تكمن في أن القصة التي يرويها ذات طابع محدد تخييليًا، لا يمكن للقارئ أن يتماهى فعليًا مع الأديب، (أي يتخيل بصورة واسعة)، فالقصة لا يوجد فيها مجال للتخييل (كما في قصة الخيال العلمي)، مما يجعل الأديب مقيدًا بحدود قصته وأبطالها وقدراتهم التي منحها إياهم عند رسم الخطوط العريضة لأبطال قصته، لذا يصبح التماهي في هذا النوع من القصص محدودًا.



الفصل الرابع

الانتقال المجازي وألوان البلاغة

الانتقال المجازي هو تحرر الأديب من المعنى الحرفي للغة والسباحة في عالم الخيال، في بحر من الخلايا العصبية التي لا تتوقف عن التفكير ولو للحظة، فيطلق الأديب لخياله العنان، ويترك خلاياه تتفاعل معًا لصنع صور ذهنية إبداعية جديدة، هذا الأمر يطرح سؤالين هما:

أـ لماذا يعد الانتقال المجازي فرعًا من علوم البلاغة؟

ب ـ ما عمل الدماغ في تحقيق الانتقال المجازي في كل فنون البلاغة؟

١ ـ هل الانتقال المجازي ينتمي إلى حقل البلاغة؟

الانتقال المجازي، في حقيقته، انتقال من الواقع إلى الخيال عن طريق الصور التي يصنعها الأديب فينقلنا من صور الواقع إلى التخييل، لذا فالقضية تنتمي إلى حقل البلاغة الذي يقوم بدراسة العبارات والجمل التي يصنعها الأديب ويقيمها على تجاوز الواقع والانتقال منه إلى التخييل بالمجاز وكل ألوان التجاوز للواقع، يقول جونيت: «أخشى أن أُلحق مفهومًا ينتمي أصلًا إلى حقل البلاغة بحقل السرديات ... بما أننا يجب أن نسمي الأشياء بأسمائها، سنقول عن هذه الممارسة اللغوية، أي الانتقال المجازي (metalepse)، ستعود ... إلى دراسة الصورة البيانية وإلى تحليل السرد، وربما تعود أيضًا إلى نظرية التخييل»[1]

إنه يرى الانتقال المجازي قائمًا على الانتقال من الواقع للخيال بفضل الصور البلاغية، فهو لون من ألون البلاغة، يجب دراسة الصورة البلاغية التي يصنعها الانتقال المجازي، لنعرف كيفية الانتقال المجازي للصورة من الواقع للتخييل.

ما الأصل اللغوي لكلمة (metalepse)؟ ما دلالة ذلك في بيان العلاقة بين

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٩.

الانتقال المجازي والبلاغة؟ قال: «أذكر بأن الكلمة اليونانية (metalepse)، تشير عامة إلى أنواع الاستبدال كلها، وبالتحديد استخدام كلمة مكان أخرى بواسطة الانتقال في المعنى، أي بدقة تمامًا في حال غياب كل تحديد مكمل، نجد أن هذا التعريف يجعل من مصطلح الانتقال المجازي مرادفًا للكناية والاستعارة معًا. ما إن تقتصر الاستعارة في التقليد الكلاسيكي على التحولات الناتجة عن التشابه حتى يختفي المعادل الباقي بين الكناية والانتقال المجازي بتقليص هذا الأخير إلى علاقة سببية»(١)

إن مصطلح الانتقال المجازي يعني الكناية والاستعارة معًا، فهو يقوم بالجمع بين عمل الكناية والاستعارة معًا، وذلك بالانتقال من الحقيقة إلى المجاز بالتخييل، فالاستعارة تقوم على المشابهة بين شيئين المستعار والمستعار له، أي انتقال من الحقيقة إلى الخيال نتيجة المشابهة، والكناية إشارة إلى الشيء بشيء آخر لوجود علاقة سببية تجمع بينهما تسمح بالكناية، إنها أيضًا انتقال مجازي من الحقيقة إلى الخيال بتجاوزه الواقع بالمجاز نتيجة علاقة سببية بينهما.

٢ ـ الفرق بين ألوان البيان والتخييل:

التخييل نوع من السباحة في عالم غير واقعي، لا يمكن قبوله إلا بإعْمَال الذهن بالتفكير فيه بعمق بعيدًا عن الواقع، وهذا ما يميزه عن عالم البلاغة وصورها البيانية، فالصور البيانية لها قرائن تربطها بالواقع كقرينة مانعة من إرادة المعنى الآخر ومن وقوع الحدث؛ مما يجعل مساحة الخيال فيها محدودًا، أما الخيال فأوسع من التصور والتخييل بالانتقال المجازي من الصورة الحقيقة إلى المجازية بالخيال. لذا سنعرض للفرق بين لونين من البلاغة هما: التشبيه والكناية، لنبني على هذا التمييز تصورنا لعملية الانتقال المجازي بالتخييل.

أولًا: التشبيه.

ما التشبيه في تصور جونيت؟ وما رأيه فيه؟ إنه يرى التشبيه نوعًا من المبالغة ولكن الخيال فيه محدود، وذكر مثالًا على قوله، أما الانتقال المجازي من الصورة إلى الخيال أوسع في التصور وأرحب، يقول: «لن أقول أكثر من ذلك عن كل ما تعده

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٩.

القوائم الملائمة (المعترف فيها) صورًا (بيانية)، كالتشبيه البسيط مثلًا. قولنا: (فلان قوى مثل السنديان) لا تحتوي شيئًا من التخييل، ما عدا جزءًا من المبالغة، لا يأخذه التعريف التقليدي على أية حال في الحسبان. إنما فقط الملفوظ الحرفي ـ أكان صحيحًا أم خاطئًا ـ للتشابه أو التمثيل الجزئي (بما أن الرجل القوي كالسنديان ليس مورقًا مثله)، الملفوظ الذي يقوم به الرابط، مثل: كما أنني لا أميل إلى عدها صورة حقيقية. (بالتأكيد، ما عدا حالة المقاربة المتناقضة كنموذج خفيف مثل: فيل أو محبوب كباب سجن، حيث الرابط بين الصفة والمشبه به تضاد، إذ يقع الاستبدال المجازي على المشبه عن طريق قلب الجملة). كما لا أجد صورًا في وسائل كثيرة، مثل الإحالة القبلية أو التضاد والإيجاز أو الإطناب، أكانت وسائل بسيطة أو خطاطات لفظية (يمكننا أن نقول بتعبير آخر صيغًا إنشائية). يمكن التعرف عليها وتمييزها على أنها كذلك على نحو قطعي، لكنها لا تحتوي على أي استبدال في الكلمات، أو انزياح في المعني، ولا تخالف هكذا أي معنى حرفي. وبالمقابل، إن الاستعارة (أعلن شعلته)، والكناية (شرب كأسًا)، أو المبالغة (مات من الضحك) صور حقيقية، أو صور بالمعني الأصلي للكلمة، وبهذا المعني بالتحديد تحتوي على هذا الجزء من التخييل الذي يقوم بجعلنا نتصرف **وكأنما حرفيًا احترق حبًا**، وروي **عطشًا** بشرب إناء، أو في حالة يقال إنها مؤكدة: مات تحت تأثير ضحك عنيف»[1] ترتبط الاستعارة بالمعنى الحرفي للكلمات إلى حد كبير، لذا خيال فيها محدود، فنحن لازلنا ننظر إليها على أنها معاني حرفية للكلمات لا خيال فيها.

ثانيًا: الكناية.

أ ـ الكناية والانتقال المجازي:

انطلق جونيت في بيانه لمفهوم الانتقال المجازي من مقابلته بالصور البيانية والتخييل مع ذكر مثالين لبيان هذا الفرق، فالانتقال المجازي عنده يرادف الكناية والاستعارة، «كما ذكر على سبيل المثال دومارسية حين كتب (**الانتقال المجازي نوع من الكناية نشرح بها ما يلي لنوضح ما سبق أو ما سبق لنوضح ما يلي**. نأخذ مثالًا على الحالة الأولي عند فرجيل: (بضع سنابل) للتعبير عن بضع سنوات. بما أن السنابل تفترض وقت الحصاد، ووقت الحصاد يفترض الصيف، والصيف يفترض دورة

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٤ .

السنة. ومثال الحالة الثانية نأخذ من راسين: (لقد عشت لكي أموت، بما أننا لا نموت إلا بعد أن نعيش، لن يأخذ فونتانييه على هذا التعريف سوى أنه يجهل الفرق بين الصورة المؤلفة من كلمة واحدة، والصورة المؤلفة من عدة كلمات: فالكناية العكسية (بضع سنابل) أو (لقد عشت) تحتوي على كلمتين، وبالتالي لا يمكن أن نعدها كنوع من الكناية التي تقوم وفق معيار كمي تقريبًا، كعدد الكلمات ... إذا تركنا جانبًا هذا النزاع التركيبي البحت ... لأنه لا يمكننا القول إن كلمة سنابل في صيغة بضع سنابل وحدها تحمل الصورة كلها، نلاحظ أن فونتانييه يقبل تعريف الانتقال المجازي ككناية من عدة كلمات، للسابق للتعبير عن اللاحق، أو اللاحق للتعبير عن السابق.»[١]

يشير المثالان إلى أن الانتقال المجازي يختلف عن الكناية والتشبيه والاستعارة؛ لأن الانتقال مجازيًّا يكون من حقيقة اللفظ وصورته إلى معني جديد بالتخييل بخلق تصور جديد وعلاقة جديدة بين الأشياء. فكلمة سنابل تشير للسنين بتخييل معنى جديد لها وهو السنون، والموت يتضمن معني آخر لا يخرج عن حقيقته؛ هو ضرورة وجود حياة تسبقه، إنها معاني يصنعها الانتقال المجازي بالتخييل بين الأشياء، مما يجعلنا نرى الأشياء بصورة جديدة غير معروفة سلفًا.

ب ـ الكناية والتلاعب المجازي:

التلاعب المجازي والتخييل هما المحرك لعملية الإبداع، فيمكن للأديب بفضلهما الانتقال المجازي من الصورة للخيال بواسطة التخييل، قال «أعتقد من المنطقي ... أن نحتفظ بمصطلح الانتقال المجازي على الأقل للتعبير عن التلاعب المجازي والتخييلي أحيانًا. بما أن (فكرة) الكناية تحتوي بين صيغ التحول وبواعثه على تحديد الحدث بواسطة السبب والعكس. هو تلاعب بهذه السببية الخاصة التي توجد بشكل أو بآخر بين الكاتب وعمله، أو بمعنى أوسع، بين منتج هذا التجسيد والتجسيد، في هذا الحقل الواسع للكناية ...أقول (التجسيد) لأشمل المجال الأدبي وبضع مجالات أخرى معًا كالرسم والمسرح والتصوير الضوئي والسينما»[٢]

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: جيرار جونيت، تر. زبيدة بشار القاضي، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، ٩ ـ ١٠ .

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٢.

إن مفهوم الكناية في البلاغة أنها علاقة سببية بين اللفظ وما يشير إليه ويقصده صاحبه على وجه الحقيقة، فلجانب هذا توجد علاقة بين الأديب وأدبه، أي بين النص لذي جسده الأديب والأديب نفسه من خلال الكناية، فالأديب يرتبط بالمنتج الذي أنتجه بعلاقة سببية جعلته يجسده بهذا الشكل، مما يزيل اللثام عن تلك العلاقة والتي تظهر في شكل تلاعب مجازي من خلال عملية التخييل، مما يجعل الأديب يربط بين السبب ومسببه آخذًا في الحسبان علاقته هو شخصيًا بهذا المنتج الذي يجسده، فشخصه يمثل خلفية التجسيد. فالكناية عملية ذهنية يقوم فيها المبدع بالإشارة للشيء بواسطة علاقة يقيمها بين الأشياء ليُكنَّ عنها، مما يدخلها ضمن مصطلح الانتقال المجازي، فهي تحول بالتلاعب المجازي والتخييلي، فتصبح الكناية نوعًا من التخييل وتدخل ضمن الانتقال المجازي.

ج ـ الكناية تقوم على إعْمَال الذهن: (الفرق بين صورة الخطاب والكناية).

«يصف فونتانييه صورة الخطاب ضمن ما يطلق عليه تجاوزًا اسم الكنايات من عدة كلمات بالمعنى العام: لم نميزها عن غير قصد بالكناية، فهي لا تأتي في كلمة واحدة بل دائمًا في جملة، تقوم على استبدال التعبير غير المباشر بالعبير المباشر، أي نوحي بشيء عبر شيء آخر يتبعه أو يرافقه ... أخيرًا يتعلق به أو يستند إليه بطريقة مقيدة فورًا إلى الذهن.»(1)

إن تحول المتكلم عن قصده من نطق لفظ يقصد به غيره؛ يقوم على إعمال الذهن بالتفكير في عملية الانتقال المجازي، من اللفظ وحقيقة معناه لشيء آخر قريب منه؛ إنه كناية، فهو تفكير صامت يتم بدماغ المتكلم فيبحث عن نقطة التقاء بين الشيئين تسمح باستبدال أحدهما مكان الآخر، إنه يقوم على عمل الذهن.

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٠.

الباب السابع

الدراسة التطبيقية



التحليل النفسي والعصبي لمسودات الشعراء

إننا في حاجة إلى فهم حقيقة الإبداع الأدبي في تصور علماء النفس والأعصاب؛ وكيف فَهِم كل منهما آلية إبداع النص؟ لذا لابد أن نقدم تطبيقيًا على شعر بعض الشعراء، نعرض فيه أشعارهم، فنلتحم بالشاعر لحظة إبداعه، لنعرف كيف انفعل بالحدث أولًا، وكيف بنى شعره في دماغه ثانيًا، وكيف عبر عمَّا في نفسه بشعره؟ وما مراحل كتابة القصيدة؟ فكان أفضل شيء لهذه الدراسة التطبيقية هو معايشة الشاعر اللحظة إبداعه، إي لحظة كتابته لشعره وما يمر بها من عملية فوران لمشاعره تليها مراحل ركود لها. فنتابع مراحل إبداعه وما يمر به من انفعال وتغييره لطريق التعبير، وذلك من خلال عملية الكتابة؛ وما يعتريها من تعديل وتغيير وشطب وإثبات، لنتبين كيف ينمو الانفعال بين خلاياه مخه؟ وكيف انعكس هذا على كتابته التي صورتها مسوداته من نمو لانفعاله الداخلي؛ وما عاشه أثناء إبداعه من مشاعر الألم والسعادة، منذ المرحلة الأولى لكتابة مسوداته، إنها بداية ميلاد النص بدماغه ممتزجة بانفعاله بالحدث، مظهرة نموه داخله، وما يعيشه من اضطراب نفسي وعصبي جعله يكتبه بهذه الصورة.

إنها مراحل يعيشها الشاعر عند إبداعه لشعره، من انفعال وتجاوب مع الحدث، وخروج الشعر في مجموعة أبيات تسمى: وثبة انفعالية أو دفقة شعورية؛ يصب انفعاله الآني فيها ويسجلها بمسودة، ثم يتوقف نشاطه الانفعالي، فيعيد النظر في مسودته لينقح فيها في مرحلة التوقف، ثم يقدح انفعاله من جديد، فيثير ما بين خلاياه من مركبات كيميائية، فيسجل انفعاله الجديد في مسودة جديدة، إنها إعادة النظر في انفعاله لينمو من جديد، وذلك بإثارة مشاعره تجاه هذا الانفعال، ثم ينتقل لمرحلة جديدة، يستكمل فيها انفعاله السابق، فهو نمو للانفعال وزيادة فيه، عندما ينظر الشاعر إلى جهة أخرى في الحدث لم يعرضها ب وثبته السابقة، لذا نعرض لمسودات بعض الشعراء في الفصلين الآتيين:

الفصل الأول: المسودات الشعرية.

الفصل الثاني: مسودات الشعراء بين التحليل النفسي والتفسير العصبي.



الفصل الأول

المســـــودات الشعريـــــة

القسم الأول: المسودة بداية الإبداع

لماذا مسودات الشعراء محل التطبيق؟ وهل تمهد الإبداع الشعري؟ قال د. مصطفى سويف ردًا على ذلك: «اختار ريدلي مسودات القصائد وهي بالفعل من أفضل المواضع التي يمكن الإشراف منها على حركة الشاعر في شعره.»[١]

إن مسودات الشاعر تبين حركته داخل شعره، كيف يعبر عن فكره؟ ولماذا اختار هذه العبارة؟ ولماذا ترك الأخرى؟ إنه في ورأي علم الأعصاب دليل على حركة خلايا مخه، وثورتها الانفعالية، وانتقالها من فكرة إلى أخرى، وبحثها عن أفضل الأفكار. إنه صراع في دماغه بين ما يقال وما لا يقال، تقوم به خلاياه في تجمع خلوي، تحاور وتناقش وتفكر بكيفية معالجة الانفعال الآني.

لقد شرعنا في دراسة أسس الإبداع الأدبي بين علمي النفس والأعصاب، وهي دراسة تعالج منطقة الإبداع الأدبي كما يراه العلمان؛ وكيف فهما الإبداع الأدبي؟ وكيف تصورا آلية صنعه داخل مكنون النفس وجهازها العصبي؛ فالأدب ظاهرة إنسانية صنعتها دماغ المبدع، فقد عرضنا آنفًا للإبداع الأدبي بين هذين العلمين. والآن نريد أن نقدم ما تبين صحة الجانب النظري، فما النص الذي نحلله ونفسره؟ إننا لا ندرس النص الأدبي في ذاته، بل ندرس آلية صنعه في دماغ الشاعر أي ما يسبق مراحل إنتاجه وهي مرحلة الإعداد الذهني له، أي قبل أن يصبح أدبيًا نقرأه، منذ مرحلة تكوينه بدماغ مبدعه وتفاعلها معه ظهوره، وقد بدأ علم النفس بدراستها وأكملها علم الأعصاب، وسنعرض لما قدماه بالدرس والتحليل من جديد.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٩٤.

أ) **قيمة مسودات الشعراء في تحليل كيفية انفعال الشاعر.**

ما قيمة دراسة مسودة الشعراء في فهم آلية صنع النص بدماغ الشاعر؟ قدم د. مصطفي سويف الإجابة؛ بأنها العودة إلى مسودات الشعراء التي تمثل مراحل نمو الانفعال في دماغ الشاعر قبل أن يعلن قصيدته للقراء ليشاركوه انفعاله. مما وجه أنظارنا ناحية مسودات الشعراء لتكون موضع بحثنا عن الدوافع النفسية والعصبية الرابضة خلف النص، لا نراها ولكن نحسها في كل أجزاء قصيدته، إن المسودة مَن واكبت لحظة الإبداع ورافقت معاناة الشاعر في انفعاله فجاءت قصيدته حاملة آلامًا ومعاناة عاشها لحظة إبداعه، إنها لحظة خلق وميلاد النص، ثم ظهوره على لسان الشاعر، وقد أتت ومعها سمات وملامح كل مرحلة من مراحل تأليف النص؛ فصورتها بدقة بالغة. لذا كتب الشاعر قصيدته في عدة مسودات (المسودة، الأولى، الثانية، ...)، لتصور مراحل نمو الانفعال داخله وتطوره، لذا سنقتدي بهذا العالم في دراسته لمسودات الشعراء، ونعرض آراء علماء النفس حول قيمة المسودات في تحليل عملية الإبداع الأدبي بدقة.

لم يبتعد علم النفس في تحليله لمسودات الشعراء كثيرًا عن علم الأعصاب ونتائجه الدقيقة، ولكنه توقف عند أسئلة ذكرها ضمن دراسته؛ فلم يجب عليها، لذا كان علينا استكمال مسيرته في دراسته لمراحل الإبداع الأدبي بإعادة النظر إليها في ضوء علم الأعصاب، وبحث ما توصل له علم النفس لنعرف كيف نفيد منها في دراستنا، ونجيب عن أسئلة تركت حول مسودات الشعراء بلا جواب.

ب) المسودات تكشف أسرار الإبداع:

تعد مسودات الشاعر التي كتبها أثناء إبداعه في لحظة توهج الإبداع، ثم يعيدها ويبدلها ويصوب فيها وسيلة للكشف عن كثير من أسرار عملية الإبداع، لقد سعى علماء النفس من خلال تحليلهم لمسودات الشعراء نحو بيان ما تنم عنه هذه المسودات من عملية ذهنية تتم في دماغ المبدع، (كأول مراحل الإبداع)، فحللوها وبينوا ما تخفيه خلفها ويكمن وراء عملية الإبداع وما يرافقها من عمليات نفسية داخل دماغ الأديب، هذا ما نحاول تتبعه هنا من خلال ما وصلوا إليه من نتائج وتفسيرهم لها، ثم نذكر رأي علم الأعصاب وتفسيره لها.

ج) المسودة تلغي فكرة الإلهام والوحي في الإبداع.

إن فكرة الإلهام المفاجئ أو الارتجال في الشعر التي قال بها علماء النفس خاطئة، فقد «أشار دى لاكروا **إلى مسودات الشعراء** في بعض مواضع من مؤلفه الموسوم (سيكولوجية الفن)، وقرر على هذا الأساس أن الفكرة الشائعة عن إلهام مفاجئ يعتري الشاعر بغير إعداد سابق خطأ في صميمها.»(١) هذه النظرة تبين دور المسودات في كشف اللثام عن حقيقة الإبداع الأدبي، وإخراجه من دائرة الوحي والإلهام المفاجئ، والنزول به إلى الوقع الفعلي لعملية الإبداع، فهي عملية عقلية يقوم بها دماغ الشاعر تسبقها مرحلة إعداد أو قل مرحلة بناء داخلية وتصور ذهني قبل النطق بالنص. «أضف إلى ذلك أن ترديد الأحاديث حول مسودات الشعراء من شأنه أن يسهم في **القضاء على فكرة الإلهام** التي لا تزال تسيطر على كثير من الأذهان» (٢) لقد غيرت المسودات رأي علم النفس حول الإلهام كتفسير شائع للإبداع، فتغير مفهومنا حوله بوجهة النظر هذه لنصل لهذه النتيجة: لا إلهام ولا وحي في عملية الإبداع.

القسم الثاني: تفسير ريدلي لمسودات الشعراء.

تناول ريدلي: «عددًا من المسودات لبعض قصائد كيتش، وحاول أن يتتبع في هذه المسودات **ذهن الشاعر** وهو يثب من خاطر إلى خاطر، ويعدل عن لفظ أو عبارة أو سطر أو فقرة بأكملها ليحل محلها لفظًا أو عبارة أو سطرًا أو فقرة أخرى، من أول مسودة للقصيدة حتى النسخة المطبوعة بين أيدينا، وربما استعان بين الحين والحين بخطابات الشاعر لتلقي الضوء على هذا أو ذاك من المواضع الغامضة» (٣)هذا العمل من ريدلي يسير على منهج علمي دقيق، يقوم على تتبع ميلاد القصيدة في دماغ الشاعر في مراحلها المختلفة، وما يحدث فيها من تغيير وتبديل، سعيًا وراء آلية صنعها في ذهن الشاعر، وتتبع نمو انفعاله.

أ) نتائج تتبع ريدلي للمسودات كيتش:

خرج ريدلي من تفسيره لمسودات كيتش بعدة نقاط يمكن توظفها في تحليلنا لمسودات شعرائنا، وفهم الخلفية العصبية لعملية الإبداع، وما يمر به الشاعر من معاناة

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٩١ ـ٩٢.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٨.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٤.

نفسية وعصبية لحظة إبداعه، ويمكن تلخيص الافادة في النقاط التالية:

١ـ **تتبع مخ الشاعر بوثباته وخواطره**: حركة ذهنه بالإبداع من فكرة لفكرة.

٢ ـ **تتبع تعديله للفظ والعبارة والفقرة**: لماذا يعدل في لغته؟ وما تبينه من تردده في الفكرة، بانتقاله من لفظ لآخر مما يدل على ثورة داخلية بدماغه حولها.

٣ـ **الاستعانة بخطابات الشاعر (الاستبيان)**: إنها تفسيره لأفكاره وألفاظه.

ويقول ريدلي عن كيفية استغلال مسودات كيتش: «إن الإفادة من هذه المسودات تكون بالاتجاه صوب نواح ثلاثة: المنابع، والمواد، والصناعة. فعلى الباحث أولًا أن يدرس المسودات بكيفية تمكنه من الكشف عن **المصادر** التي أوحت للشاعر بقصائده، ثم عليه أن يتبين ما يمكن تبينه عن **المواد** التي تملأ **ذهن** الشاعر وتساهم في صياغته هذه العبارة و**تشكيله** هذه الصورة، وعليه أيضًا أن ينظر في درجة تمكن الشاعر من السيطرة على **مستلزمات الصناعة** كلها. كالحكم والتنسيق وما إليهما؛ هذه هي الأجزاء الثلاثة التي يتألف منها ميدان البحث، فإذا تم له الكشف عنها فقد تعرف على عملية الإبداع في صميمها.»(١)

يرى ريدلي أن على الباحث توظف المسودات والإفادة منها في معرفة الآتي:

١ـ المنابع: مصادر صوره الذهنية المخزنة بدماغه عن بيئته وتراثه الأدبي.

٢ـ المواد التي وردت في أدبه وتملأ ذهنه، كيف تمثلت في أدبه؟

٣ـ الصناعة: كيفية سيطرته على آلية إبداعه؟ وكيفية صناعة منتجه الأدبي؟

٤ ـ مكانة الذهن عند صنع المسودات، وكيف تمده ذاكرته بصور ذهنية؟

٥ـ أثر الصور الذهنية في الذاكرة على صياغة عباراته، وصوره الجديدة.

٦ ـ بيان سلطة صوره الذهنية عليه وتمكنه من لغته، والتنسيق والحكم عليها.

إنها خلفية ينطلق منها الشاعر في إبداعه، فتمكننا من فهم الشاعر وشعره بعمق.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٥.

ب) ملاحظات ريدلي على مسودات الشاعر كيتش:

حلل ريدلي مسودات قصيدة الشاعر كيتش (عشية عيد القديس آجنس)، لأنها مليئة بالمادة البحثية، فأفاد من عبارات الناشر والشاعر في تحليله، فلاحظ:

١ـ ترك فراغ في المسودة:

يرى ريدلي أن ترك كيتش فراغًا في مسوداته دليل على تردده في اختياره للفظ أو العبارة المناسبة، والأكثر قدرة على التعبير عما داخله من انفعال: «كان كيتش يترك في مسودات قصائده أحيانًا ما يدل على تردده في تفضيل هذه العبارة أو تلك، دون أن يجزم برأي ... ولعله يساهم في تحديد فهمنا لعلاقة الشاعر بشعره»[(١)] ما تفسير علم الأعصاب لهذا؟ ربما يدل على صمت خلاياه عن التفكير، والحق أنها تفكر بصمت لا يسمعه أحد حتى الشاعر ذاته، لتفاجئه بعد قليل ببيت جديد أتي نتيجة حوار وصراع بين خلاياه العصبية حوله، وقد ترك الفراغ ليكتب البيت التالي قبل أن ينساه وترك فراغًا للبيت الذي لم تبدعه خلاياه حتى الآن ليكتبه عندما تبدعه خلاياه فيما بعد.

٢ـ تفسير الشطب في المسودة:

«تتبع عملية شطب الألفاظ أو بين العبارات ومحاولة تفسيرها على تداعي المعاني، أو تداعي الصور، أو الذوق المرهف الذي يحكم في صدق ودقة بالتنافر بين هذه الكلمة وتلك أو بين هذه العبارة والعبارة السابقة عليها، أو البحث في الكلمات التي من شأنها أن تتيح للشاعر متابعة القافية، ويعتذر الباحث بأن هذه التعليلات ليست يقينية بأية حال، وإنما تعتمد على الظن قبل أي شيء آخر»[(٢)]

لماذا يشطب الشاعر في مسودته؟ لأن خلاياه وصلت إلى معنى أو لفظ بعد تفكير وصراع داخلها، وعندما يخرج من لحظة انفعاله، يعيد النظر فيما كتب، فتأتيه قيود الإبداع (اللغة. الدين. المجتمع) فيشطب ويعدل ويصوب من انفعاله. إنه أمر طبيعي لدى كل مبدع أن يصوب ألفاظه وعباراته التي أتت ضمن انفعاله. لهذا يجب الوقوف عليها وتفسيرها نفسيًا وعصبيًا.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٦.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٧.

٣ ـ تعليل ريدلي لشطب الشاعر في مسودته:

علل ريدلي شطب الشاعر بعض ألفاظ وعبارات مسودته ودور النشاط الـذهني فيها «قد قصد مباشرة إلى الألفاظ والعبارات المشطوبة وحاول أن يعلـل شـطب كـل لفظ وكل عبارة كأن الفكر ينتقل من لفظ إلى لفظ أو من عبارة إلى عبـارة دون أن يعـي الكل قبل الألفاظ وقبل العبارات، لم يكن هذا التصور يدور بخلـد الباحـث، بـل كـان العكس هو الحقيقة الواضحة على رأيه، ومن ثم فقد لجأ إلى التعليل وبالتداعي، وهـو ما يتفق تمامًا مع هذه النظرة التحليلية، فقد وضع الشاعر لفظًا وقـام التـداعي بفعلـه، فورد إلى ذهن الشاعر لفظُ آخر على أساس الـتلازم أو التشـابه أو التضـاد، وقـد وجـد الشاعر أنه أفضل من سابقه فشطب الأول وأحل الأخير محله، لكن لماذا وجد الثـاني أفضل من الأول، يجيـب ريـدلي بتعلـيلات سـاذجة، فتـارة يـرى أن ذلـك يرجـع إلى إحساس الشاعر بأن هذا اللفظ لن يساير القافيـة، وتـارة أخـرى أنـه يرجـع إلى حكـم الذوق السليم.»[1]

إنه التفسير النفسي كما نقله د. سويف واعترض عليه وفلم يقتنع به، أمـا التفسـير العصبي فيري أن الشطب يعود إلى تراجع التجمع الخلوي الذي يفكر للشاعر عن هذا اللفظ، ثم يختار من ذاكرة الشاعر غيره، مما يدل على وجود عمليـات تفكيـر تحـدث في دماغ الشاعر تتفاعل وتتصارع داخله لاختيار هذا اللفظ والتراجع عن الآخر، وعلى الرغم من هذا فإن التفسير النفسي أقترب من الدماغ وعمله عند تحليله للشـطب، إنـه إدراك مبكر منه بدور الدماغ في تصحيح الإبداع.

٤ ـ وصف الشاعر لحالته النفسية أثناء كتابة المسودة:

يصف الشاعر حالته عند الإبداع بقوله: «إن حكمي يكون نشطًا عنـدما أكتـب، نشيطًا نشاط خيالي، بل إن جميع ملكاتي تكون متنبهة جدًا، وفي أوج نشـاطها ـ فـأجلس بعد ذلك، عندما يتعطل خيالي، وتضيع الحرارة التي كانت تغزوني ... أأجلـس ببـرود وأنا لا أملك سوى ملكة واحدة، لأنقد ما كتبته من منبع الإلهام؟»[2]

ما تفسير هذا عصبيًّا؟ ما يحسه الشاعر عند كتابـة المسـودة مـن نشـاط لحظـة

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٩.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٦.

إبداعه هو توهج ونشاط لخلايا مخه وتجمعها الخلوي الذي يضم مجموعة من العصبونات والوصلات التي تثار وتقدح وتنفعل مع هذا التوهج وتنشط وتتصارع لتبدع بيتًا جديدًا أو فكرة عبقرية. ثم يتعطل خياله أي يتوقف نشاط خلاياه عن التفكير في هذه المسألة، وتضيع حرارة الانفعال بهذا الموقف أو الفكرة، فماذا يفعل الشاعر في هذه اللحظة؟ إنه يتوقف عن التأليف والإبداع مجبرًا نتيجة توقف خلاياه عن التفكير في القضية ونشاطها تجاهها وانشغالها بغيرها، فيقوم بتصحيح ما كتب، وإعادة التفكير في الانفعال السابق من خلال عملية التنقيح، ثم يبدأ بعد هذا في إثارة خلاياه وقدحها من جديد، فما كانت عملية التنقيح إلا وسيلة لإعادة خلاياه ترتيب أفكارها وقدحها من جديد.

٥ـ مصادر إلهام الشاعر عند كتابة مسودته:

اعتمد ريدلي في معرفة مصادر إلهام الشاعر كيتس، «على ما لمسه هو نفسه من تشابه بين هذا الموضوع وموضوعات طرقت في مؤلفات أخرى، أو طرقها مؤلفون آخرون.

١ـ أول هذه المصادر الأدب الشعبي.

٢ـ روميو وجوليت لشكسبير.

٣ـ The Mysteries of Udolpho لمسز راد كليف.

٤ـ Il Filocolo ـ لبوركاتشيو.

٥ـ وألف ليلة وليلة. ويلاحظ أن المصادر الأربعة الأخيرة أمدت الشاعر بكثير من الصور والعبارات الواردة في قصيدته»[1] هذه المصادر آتية من ذاكرة الشاعر وخلفيته الثقافية وما قرأه عنها، يصنع منها صوره الذهنية الجديدة.

٦ ـ ثقافة الشاعر تدخل ضمن مسودته لحظة الإبداع:

ترد على الشاعر من ذاكرته في لحظة إبداعه صوره الذهنية وتراثه الثقافي، لذا حاول ريدلي «أن يرد كثيرًا من العبارات والصور الواردة في القصيدة إلى عبارات وصور واردة في مؤلفات يرجح أن يكون الشاعر قرأها. فأبان لنا أن **ذهن الشاعر** زاخر بتراث شكسبيري أكثر مما هو زاخر بأي تراث آخر، ... وكذلك تشهد معظم الخطابات

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٧.

بتأثير الشاعر الصغير بشكسبير إلى درجة أنه كان يفيض بكثير من العبارات الشكسبيرية فيها بدون جهد أو تكلف ... وقد كان يقف عند **هذه الاستعارة** ويضع تحتها خطًا، ويقف عند هذا التشبيه ويكتب بجواره تعليقًا حماسيًا، وهكذا. وقد وردت كثير من هذه الاستعارات والتشبيهات وما إليها في القصيدة التي نحن بصددها»[1] إن إبداع الشاعر آتٍ من خزانته (ذاكرته) المليئة برصيد من القصائد بكم من استعارات وصور ذهنية وتشبيهات قد حفظها سلفًا، فتخرج لحظة الإبداع في أبياته، ومعها كل ثقافته.

٧ـ نمو الصور الناقصة عبر المسودات:

يري ريدلي في قصيدة أنشودة بسيشة: «أن هذه القصيدة تمتاز بأن الشاعر قد ركز فيها كثيرًا من الصور التي كانت تأتي ناقصة في قصائد أخرى سابقة، وقد حاول ريدلي أن يتتبع نمو هذه الصور منذ ظهور براعمها في قصائد متقدمة حتى ازدهارها في هذه القصيدة.»[2]

هذا يعنى أن دماغه يعمل بصورة مستمرة وكل ما نقص في فكرة بقصيدة ما؛ فإنه يكمله بعد ذلك. فيخرج شعورُه الآني في هذه القصيدة، ثم يكمله في القصيدة التالية، فيظل الشعور والانفعال ينمو في مخه ويفكر فيه، لأنه ما زال يعيشه، فيستمر ليظهر في قصائد تالية متعددة، كامتداد له نتيجة تفكيره فيه وشعوره الذي يعيش فيه، نظرًا لاستمر عمل خلاياه العصبية في هذا الشعور.

الخلاصة:

نستخلص مما سبق: عند تحليل مسودة الشاعر يجب ملاحظة النقاط التالية:

١ـ الفراغات التي يتركها الشاعر بين سطور المسودة.

٢ـ شطبه لبعض الكلمات أو الأبيات، ومقارنته بما أثبته مكان الشطب.

٣ـ تكرار بعض الكلمات أو الأبيات وشطبها، وكذا تردده فيها.

٤ ـ ملاحظة حركة ذهنه في المسودة واتجاهات انفعال القصيدة.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٨.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٩٨.

٥ـ ملاحظة تذبذب انفعاله في شكل قمم: ثورة الانفعال، ووديان: يخبت فيها.

القسم الثالث: محاولة بينيه تفسير مسودات الشعراء.

نعرض لعالم نفسي آخر ورأيه في تحليل مسودات الشعراء؛ هو عالم النفسي بينية، فقد اهتم بينيه بالفنان نفسه ليقدم صورة واضحة القسمات إلى حد بعيد، نشهد فيها الفنان وهو يمارس عملية الإبداع. استعان في ذلك بالاستبار الشخصي، وظهر في تحليله عنايته بالجانب الذهني في عملية الإبداع وملاحظة ما يحدث داخل دماغ المبدع، «مما لا شك فيه أننا هنا بصدد محاولة في غاية الأهمية، فالباحث على صلة بالمبدع نفسه، وعلى صلة بالإبداع في صورته الحية ... إذ يتصل بينيه فيها بالمبدع الحي ... أراد بينيه أن يتعرف على دقائق عملية الإبداع، فقصد إلى ذلك من ناحيتين أولاهما: حركات الفنان فيما يتعلق بفنه، هل يكتب في أوقات معينة بنظام ودقة، أم ينتظر اللحظات الخصبة دون أن تكون له سيطرة عليها؛ هل يشتغل بعمل واحد حتى ينتهي منه أم تداهمه لحظات الإلهام فتضطره إلى الاشتغال بأكثر من عمل واحد في وقت واحد. وقد وجد الباحث أنه بصدد أديب منتظم، لا يتوزع بين عدد من الأعمال المختلفة، بل يشتغل بعمل واحد حتى ينتهي منه، وإذا بدأ الكتابة فهو يعرف أين ينتهي. وهو يقرر كتابة عدد معين من الأسطر في اليوم ولا يحيد عن هذا القرار، وهو يقرر أنه يعمل كل يوم عددًا معينًا من الساعات في إبداعه فينفذ ذلك لعدة شهور دون أن يحيد عنه»[1]

ملاحظة بينيه الأولي حول الفنان لحظة الإبداع جعلته يطرح عدة أسئلة:

١ـ هل يكتب في وقت محدد بنظام ودقة أم ينتظر لحظة خصبة فيبدع بلا سيطرة منه عليها؟

٢ـ هل يشتغل لحظة الإبداع بعمل واحد؟ أم يأتيه الإلهام فجأة فيشتغل بأكثر من عمل بوقت واحد؟

جاءت إجابة بينيه على هذه الأسئلة كالتالي:

١ـ الأديب ينتظم في عمل واحد حتى ينتهي منه ولا يتوزع بين عدة أعمال.

٢ـ إذا بدأ في عمل ما فهو يعرف أين ينتهي.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ١٠٠.

٣ـ وهو يقرر كتابة عدد معين من الأسطر لا يحيد عن قراره.

٤ ـ ويقرر أن يعمل عدد ساعات معينة في إبداعه اليومي فينفذ هذا لعدة شهور.

«**والثانية**: الشروط أو الظروف الذهنية التي تحيط بمقدم الأفكار، ... الأديب لكي يجد العبارة التي سيكتبها يحاول أن يلفظها، ويكفي أن يلفظها لفظًا باطنيًا، المهم أن الأفكار لا بد أن تكتسي ثوب الألفاظ. ثم إن هناك نوعًا من الميميكا [1] يساعد الأديب على بلوغ هذه العبارات الملفوظة أو بعبارة أخرى يُعبر به من المعاني المهوشة إلى المعاني المحددة في ألفاظ، وإذا بلغ الفنان إحدى العبارات فإنها تحول بينه وبين التقدم إلى عبارة أخرى فيتخلص منها بأن يكتبها، ومن ثم فهو يردد في ذهنه عبارة واحدة في كل خطوة، وهذا يمكنه من أن يوليها من العناية قسطًا وافرًا» [2]

الناحية الثانية: يدخل بينيه لدماغ الأديب ليرى الظروف الذهنية المحيطة ليسأل:

١ـ كيف يجد عبارته: هل يلفظها باطنيًا أم ظاهريًا، فيكسو أفكاره بالألفاظ؟

٢ـ هل هناك آلية تمكنه من تحويل معانيه المهوشة لمعاني محددة في ألفاظ.

٣ـ الوصول لمعنى محدد في ألفاظ يمكنه من الاستمرار فيسرع بتدوينه، لذا يكرر في دماغه العبارة الواحدة عدة مرات (الترجيع الداخلي)، ليتمكن من تصويب عبارته بتكرارها.

تعليق د. سويف على قول بينيه.

يعلق د. سويف على قول بينيه قائلًا: «إذا كانت الناحية الأولى من الاستبار تدلنا على شيء فإنما تدلنا على إرادية عملية الإبداع عند هذا الأديب الذي نحن بصدده، كما أن الجهد الشعوري الذي يبذله للعثور على الألفاظ والعبارات مستعينًا في ذلك بالميميكا دليل واضح على هذه الصفة للإبداع عنده، ولكن من الخطأ طبعًا أن نظن كل الفنانين بهذه الحال فقد كان ألفونس دوديه نهمًا للحظات الإلهام المفاجئة إذا دهمته اللحظة يندفع يكتب في حمى فلا يتوقف أبدًا، ويلعن المساء إذا أتي بظلامه ولكنه يواصل الكتابة، ويستنفد معظم الوقت المخصص لنومه، وقد يذهب عنه الإلهام فجأة كما دهمه، فإذا هو

---

(١) يقصد الميكانيكا أو الآلية اتي تساعد الفنان على الوصول للعبارة المطلوبة.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ١٠٠.

متوقف عن الكتابة ينتظر اللحظة القادمة وقد لا تطرأ قبل سنوات.

كذلك الحال فيما يتعلق بالتعبير، ليس كل الأدباء كهذا الأديب، ليسوا جميعًا يبذلون الجهد الشعوري للفوز بالعبارات، بل منهم من تسيل العبارات عنده إذا ما لمس قلمه الورق، ومنهم من يتلقى العبارات كأنما يمليها عليه شخص آخر، وما عليه إلا أن يصغي.»[١]

هذا التعليق د. سويف على ما قاله بينيه صحيح، فكل أديب له ظروفه الخاصة، وقد أكد ما قاله بإضافة استنتاجه «نستخلص من هذا أن الأدباء أصناف ونحن هنا بإزاء صنف منهم. ويمتاز هذا الصنف بمجموعة من المظاهر تصطبغ بها عملية الإبداع عنده يمكن أن نجمعها تحت صفة الإرادية. وفي مقابل ذلك يوجد صنف آخر هو صنف اللاإراديين، وفعل التعبير عن الإراديين يكون في الغالب من صنف معين أيضًا نطلق عليه اسم اللفظيين، بينما يكون اللاإراديون من حيث التعبير كتابيين أو سمعيين»[٢] مما يدل على حرية الخلايا بالطريق الذي تسلكه أثناء الإبداع.



---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة١٠٢.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:١٠٢ .

الفصل الثاني

مسودات الشعراء بين التحليل النفسي والتفسير العصبي



عرضنا آنفًا للقيمة العلمية للمسودات لدى علماء النفس ورأي علماء الأعصاب فيها، بقي أن نعرض للمسودات بصورة أكبر وذلك من خلال دراسة تطبيقية لبعض مسودات الشعراء، وقد بدأ هذا العمل د. مصطفي سويف على شعراء معاصرين له، نعرض لدراسته لبيان النقاط التي استخلصها من دراسته التي بينت الخلفية النفسية للشاعر عند إبداعه لقصيدته لحظة توهج انفعاله، وما يمر به من حالة نفسية، مما سجلها وحللها د. سويف، وتغيرها أثناء الانفعال مما يجعل الشاعر يسرع كتابتها على أي ورقة تصادفه ثم شطبها وكتابة غيرها.

ثم نعرض لرأي علماء الأعصاب وتفسيرهم لكل ظاهرة منها، وردهم على علماء النفس؛ فندخل بعمق في دماغ الشاعر ونتبين حقيقة انفعاله وكيفية حدوثه بدماغه لحظة إبداعه، وكيف يصب هذا كله في قصيدته بعد أن تمر بمراحل إعداد رصدتها وبينتها مسوداته؟ وكيفية نمو الانفعال داخله وتعبيره عنه؟ ماذا نفهم من المسودات؟ وماذا نخرج من دراستها؟

إننا نجلس الآن بين يدي الشاعر لحظة إبداعه وما قبلها وما بعدها. لنعيش معه هذه اللحظة بصدق، ونخرج مكنون نفسه لحظة الإبداع، ونقابل بين ما قدمه علم النفس من تحليل لها، وتفسير علم الأعصاب، لذا لجأنا إلى دراسة د. سويف حول مسودات الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي، وما قدمه من تحليل لها في ضوء علم النفس، من خلال قصيدتين له، جعلناهما محل الدراسة التطبيقية، فعرضنا تحليله لهما، ثم عرضناهما على علم الأعصاب، لنفيد من دراسته للمسودات في فهم عدة قضايا نجملها في النقاط الآتية:

أولًا: جلسات الكتابة.

والمقصود بها الجلسات التي يخلو فيها الشاعر إلى نفسه ليبدع قصيدته، فعملية الإبداع تتم في عدة جلسات، عبر فيها الشاعر عن انفعاله الآني بالحدث، ثم يعاود

الجلوس مع نفسه في جلسة أخرى، فيقدح خلاياه العصبية ويثيرها لتستعيد انفعاله السابق ويستمر فيه. وقد وقفنا مع الشاعر في قصيدته الثانية (ناديت لو سمع التراب ندائي) لنرى ما يحدث للشاعر فيها من تطور وتغير في كل جلسة، وكيف عبر عن انفعاله في كل مرة ونمو الانفعال داخله.

١ ـ مناسبة القصيدة:

قالها الشاعر في رثاء أخيه، إن معرفة خلفية القصيدة تعيننا على فهم كثير من قضايا إبداعها، فقد قال هذه القصيدة في رثاء أخيه، هذا يعني أن مناسبة القصيدة رثاء لأحب الناس إليه، إن مصابه جلل، لذا فالأحزان لا تفارقه أبدًا فهي تعاوده كل حين وتمر على مخه فتبعث الحزن فيه كل لحظة، ففي كل جلسة يستنهض فيها الشعر يجد صورة أخيه أمامه، وهذا يذكرنا بالشاعر العربي الذي حزن على أخيه مالك بن الريب، فكان كلما مر على قبر ذكر قبر أخيه فبكاه، وقال: إن الشجي يبعث الشجي فدعني فهذا كله قبر مالك. لهذا لا نستنكر على شاعرنا كتابة قصيدته حول رثاء أخيه في عدة جلسات.

٢ ـ جلسات الإبداع:

كتب الشاعر هذه القصيدة في عدة مسودات وفي عدة جلسات تبين مدى تفاعل القصيدة داخل نفسه وتنمو لتصور حالة الغليان الحادثة داخله، كيف تضطرب مشاعره؟ لماذا تهدأ ثم تثور من جديد؟ هذا الأمر يصوره تقلب دفقاته الشعورية ما بين الانفعال والهدوء. لقد لفت هذا الأمر انتباه د. سويف فعرض في تحليله للقصيدة لحالات التذبذب وتغير التي تصيب الشاعر مع كل جلسة يعالج فيها هذا الانفعال، وكيف يسترجعه ويثيره من جديد بقدح خلاياه العصبية من جديد، فقال: «إن نظرة سريعة عبر الأبيات تطلعنا على انتشار الأسهم هنا وهناك، ووجود أبيات حُشرت لم يكن لها موضع، أي أنها وضعت بعد أن انتهى الشاعر من كتابة المسودة وعاد يقرؤها. ثم هناك بعض العلامات التي تدل على أن الشاعر بسبيل الإضافة أو الحذف بعض المواضع، ثم نجد شطبًا لأحد الأبيات، ونجد قرب النهاية سطرًا لم يكتمل، وبيتًا لا زال في طور التجريب. كل هذا في المسودة الثانية مما يدل على أن الشاعر كان بسبيل عبورها إلى ثالثة.»[١] يقول: «يستنتج من ذلك أن الشاعر قد كتب هذا الجزء في

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٢٥٧.

جلسة أخرى غير الجلسة التي فيها الجزء الأكبر من المسودة الأولى.»[(١)]

ثانيًا: مراحل الكتابة.

كيف يدون الشاعر قصيدته لحظة الإبداع؟ وما المراحل التي يمر بها أثناء عملية الكتابة؟ ولماذا ننظر إلى الكتابة كعنصر أساسي لفهم ما يحدث في دماغ الشاعر؟ كتابة المسودة تواكب لحظة الإبداع التي يعيشها الشاعر، ليسجل تفاعله مع الحدث وانفعاله به بدقة في لحظتها، فتحدث الشاعر عن مراحل الكتابة التي يمر بها حتى يخرج العمل من رأسه إلى أوراقه:

١ـ مرحلة ما قبل الكتابة:

أطلقنا على هذه المرحلة هذا الاسم مجازًا، لكن الحقيقة غير ذلك، فهي مرحلة عمل وإبداع مثل مرحلة الكتابة النهائية، وذلك لأن الشاعر يكون فيها في ثورة انفعاله، وأنه يكتب بالفعل أبياتًا من قصيدته، وهي مرحلة تردد وتذبذب واضطراب تحدث داخل دماغه، فثورة انفعال الشاعر حالة دائمة ومستمرة ترافقه طوال مراحل الإبداع، فيثبت عبارة ثم يتراجع عنها، لأن التجمع الخلوي داخله يرفضها على الرغم من أنه هو من اختارها منذ لحظة، لماذا؟ لأن خلاياه العصبية دائمة العمل والتفكير السريع المستمر والانتقال من معالجة قضية إلى أخرى في دماغ المبدع، فتقر عبارة ثم تتراجع عنها، ثم تنتقل من نقطة إلى أخرى، بل تقفز منها إلى غيرها، إنها طبيعة عمل الشق الأيمن لدى الشاعر لحظة إبداعه، فهو مركز الانفعال، فيطلق له العنان ويحرره من قيد الشق الأيسر العاقل الحكيم، ليرى الأشياء حسبما يصورها له خياله.

يقول الشاعر عن لحظة إبداعه وقدح الفكرة في دماغه والانفعال بها: «أول عبارة وردت بذهن الشاعر (أنا لا أخون مشاعري)، وتبدأ المسودة (أأرأيت هأنذا)»[(٢)] نستخلص من هذا أن العبارات تأتي، كما ذكر، من ذهنه بصورة كاملة وجملة تامة، ثم يغير فيها، لماذا؟ لأن خلاياه أرادت هذه العبارة الجديدة وارتضتها، فاعرض عن الأولى (وما فعل هذا من تلقاء نفسه)، فهناك صراع يحدث في دماغه بين خلاياه حول أفضل عبارة، وهو يحاول اختيار أفضلها.

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٨.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٣.

هذا الأمر يرجعه علم النفس إلى موقف الأنا وعملها في تقويم الإبداع، فـ: «الفرق بينهما واضح من حيث الدلالة على موقف الأنا، ففي الأولى يقف الأنا موقفًا تقريريًا، ويعبر عن موقفه تعبيرًا مباشرًا، بينما يقف في الأخيرة موقف الآخر الذي يشهد الأنا ويصفه»[1] هذا الراي ينظر داخل نفس الشاعر ودورها في عملية الإبداع، ففي الجملة الأولى تقرير وإخبار عن حالته وصدق مشاعره فهو لا يخونها، وفي الثانية تتحول الأنا (ويقصد بها ذات الشاعر) إلى شخص آخر مشاهد للحدث، فيشاهد نفسه وذاته ويصفها. والعبارة الثانية هي عبارة إخبارية مثل الأولى، إنها حيرة الشاعر وتردده بين ذاته الداخلية وتعبيره الصادق عن مشاعره.

التفسير العصبي للحدث:

ويمكننا تفسير العلاقة بين العبارتين في ضوء علم الأعصاب، أنها علاقة تحول حدثت في مخ الشاعر من الدفاع عن نفسه بأنه لا يخون مشاعره إلى عبارة إنشائية طلبية؛ يطلب فيها من محبوبته أن تنظر إلى صدقه في مشاعره قائلا: أرأيت هأنذا، أنا لم أتغير، ولو قارنَّا بين العبارتين من حيث الفكرة نرى أن العبارتين مترابطتان، فهما استمرارًا للخط الانفعالي الذي يعيشه الشاعر من الدفاع عن نفسه وعن صدق مشاعره، فخلاياه في العبارتين تعبر عن انفعال واحد مستمر في رأسه هو حالته لحظة انفعاله، لذا لا نجد فرقًا بينهما (كما ذكر علم النفس)، بل هو استمر لعمل خلاياه في التعبير عن انفعال واحد، ولكنها رأت أن العبارة الثانية أفضل (فالقصيدة لا زالت في مرحلة تكوين وتردد واضطراب انفعالي، فلم تستقر حول الصورة الأفضل للتعبير)، إنها رحلة ما قبل الكتابة.

ويؤكد هذا الرأي رد الشاعر على الاستبيان والحوار معه حول لحظة الإبداع؛ وقد أوضح الشاعر التسلسل التالي في ورود الأبيات على ذهنه، قائلًا «أول ما أتاني (**أنا لا أخون مشاعري**)، ثم أتاني بيت لم أثبته في القصيدة (**وجميع أحلام السعادة في صباك الزاهر**). ثم أتاني (**أنا إن عشقت سواك إنسانًا فلست بشاعر**). هذا كله وكنت ما أزال مضطجعًا في السرير. وعندما كنت في طريقي إلى مفتاح النور لأضيئه أتاني (**لا شيء بعد سواك يصخب في ازدحام خواطري**) وأضأت المصباح، وعندما بدأت أجلس جاءتني حالة لا يمكن التعبير عنها إلا بعبارة (إيه ده) بشيء من الضيق. فكتبت

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٣.

(أرأيت هأنذا) فقط. ثم كتبت إلى قولي **(أنا لا أخون مشاعري)**»[1]

إنه التسلسل لتوارد العبارات على ذهن الشاعر آتٍ من تسلسل عمل خلاياه في معالجة الانفعال، فهو لا يعالج الانفعال ويعبر عنه من تلقاء نفسه ولكن عمل الخلايا المتسلسل نتيجة عمل كل تجمع من الخلايا في الإيحاء بالعبارة التي يراها هذا التجمع أنها المناسبة، ومن هذا المنطلق نرى عبارات مختلفة متتالية ترد على قلم الشاعر وذهنه، بصورة متتالية كأنها فوران لمشاعره، لكنها غير مختلفة بل تدور حول انفعال واحد تعيشيه الخلايا الآن.

مثال: عندما تفكر في حل مشكلة ما؛ فإنك تفكر فيها بعمق، فترد على ذهنك حلول متتالية ومختلفة وزوايا رؤية متباينة لحل المشكلة، لكنها جميعًا تدور حول المشكلة وحلها ومن ثم تختار منها. هل مررت بهذه الحالة! هذا ما يحدث للشاعر لحظة الإبداع، تتوارد على ذهنه عبارات متتالية، كل هذا يحدث للشاعر بمرحلة تفكيره في البيت قبل كتابته، ثم يقرر ما يفعل بعد هذا.

٢ ـ مرحلة الكتابة:

يقول: «ثم كتبت (أرأيت) فقط، ثم كتبت إلى قولي: (أنا لا أخون مشاعري)».[2]
إنها مرحلة الاستقرار على رأي وعبارة يكتبها بعد صراع داخلي بين خلاياه، أو قل: إنها لحظة إفاقة تجاه الأفضل؛ فكتب فيها ما تحسه نفسه وما اختارته خلاياه العصبية، ثم تتوالى الأبيات بعد ذلك.

٣ ـ ما الذي يدفع الشاعر إلى الكتابة؟

لكن ما الذي يدفع الشاعر للسير في هذا الاتجاه واختيار هذه العبارات؟ يقول الشاعر: «كنت أكتب كأنني مدفوع بغير إرادتي»[3] هل يعنى هذا أن الشاعر يكتب مسلوب الإرادة (كما يقول علماء النفس)؟ إن ما قاله علماء النفس هو وصف لحالة الشاعر لحظة إبداعه، لكن ما قاله علم الأعصاب في تفسير هذا: إن فوق الشاعر سلطة أكبر من إرادته هو؛ هي من يملي عليه أبياته، إنها سلطة خلاياه العصبية وما بها من

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٣.
(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٣.
(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٣.

صور ذهنية سابقة، تعرض عليه صورًا قديمة؛ يصنع منها صورًا جديدة، فيشعر أنه مسلوب الإرادة منقاد لها، لذا يقول (إنني مدفوع بغير إرادتي) وهو صادق في قوله، فهو يهيم بخياله مقتفيًا خطى خلاياه العصبية حيث توجهه يسير.

ثالثًا: الشاعر بين الوضوح والغموض.

١ـ تتبع لحظة الإبداع:

لماذا نتتبع هذه الأمور في مسودات الشاعر؟ لأنها تبين ما يحدث بين خلايا مخ الشاعر من تفاعل يُظهر في وضوح الفكرة والصورة في دماغه، وفي غموضها أيضًا، وفي ثورة الانفعال وبلوغه القمة وفي سكونه وانخفاضه، لذا يجب تتبعها من خلال مسودات الشاعر لأنها مرآة تصور ما يحدث داخل الشاعر لحظة بلحظة، وما يعانيه أثناء إبداعه.

يقول الشاعر عن حالته النفسية والذهنية لحظة كتابة فقرة (أنا لا أخون مشاعري) «بدأت تتضح عندي معان، لكنها لم تكن بالمعاني المجردة، كانت معاني لها شكل حلو ... ثم إذا بي في غيبوبة فجعلت أكتب البقية ... ثم اتضح الموقف من جديد، شاع فيه الوضوح فكتبت (الرقة الهوجاء تمرح في صباك الزاهر). واتخذت الضحكات شكلًا مجسمًا، كأنما أري تمثال بوذا الساحر عندئذ كتبت (ومواكب الأوهام تخفق في ذهول ساحر) إلى (فكل أيامي جنون) ثم أتتني تلك الحالة التي كالغيبوبة»[(١)]

يصف الشاعر لحظة الإبداع التي يعيشها عند كتابة القصيدة، فهي تمر بعدة مراحل أو لحظات متنوعة ما بين الوعي والغيبوبة وفقدان الوعي، وبين هذه وتلك تتم عملية الإبداع، فيطلق الشاعر لخلاياه العصبية العنان لتبدع، فيهيم معها في لحظات يشعر فيها بغياب وعيه، ثم تليها لحظة إفاقة، ثم تعود إليه حالة الغيبوبة، إنها لحظة عمل جاد عنيف يحدث داخل دماغه بين خلاياه العصبية وتجمعاته الخلوية لاختيار العبارة التي تراها أدق في التعبير عن انفعالها.

إنها تشبه الغيبوبة، ثم يفيق منها، فتتضح المعاني لتأخذ شكلًا حلوًا كأنه يتذوقها، ثم يعود لغيبوبته ليكتب من جديد، ثم يتضح الموقف في دماغه من جديد ليكتب ويشيع الوضوح في دماغه، ثم تأخذ الضحكات شكلا مجسمًا أي تتجسد الضحكات كأنها تمثال بوذا الساحر، فيكتب ثم تأتيه الغيبوبة مرة أخرى. هذا الحدث

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٢٥٤.

يحتاج إلى تفسير من قِبل علم النفس وعلم الأعصاب.

أـ لدى علم النفس:

يعرض د. سويف رأي علم النفس حول من ذكره من ملاحظات عن الشاعر ومسودته في قوله: «أول ما نستنتجه أن الشاعر يُدفع إلى هذا الترجيع دفعًا. يظهر أن لهذا الترجيع وظيفة معينة بالنسبة لعملية الإبداع، فقد رأينا أن الشاعر يصل إليه بعد وضوح ويخرج منه إلى وضوح، والظاهر أنه يمكن الشاعر من مواصلة فعل الإبداع. ونحن نفترض أن لحظات الترجيع ... تعيد التوازن إلى مجال الشاعر، ولكنه توازن دينامي يعين على مواصلة الفعل»(١)

الشاعر مدفوع إلى هذا الترجيع، أي إلى تكرار بعض الكلمات أو العبارات عندما يتوقف قلمه عن الإبداع بعد وضوح الفكرة وكتابتها والخروج منها، فقد انتهت خلاياه من التفكير فيها والعمل عليها، هذا الترجيع له وظيفة هي أنه يمكن الشاعر من مواصلة الإبداع، وذلك بإعادة إثارة وقدح خلاياه لتعمل على هذه الفكرة من جديد وتبدع فيها. وهي تعيد التوازن الدينامي / الاستمراري إلى الشاعر ليعينه على مواصلة الإبداع.

ب ـ لدى علم الأعصاب:

الأشياء التي يراها لحظة الإبداع وعند سباحته خلف خياله؛ هي صور ذهنية سابقة مخزنة في دماغه لها سلطة وهيمنة عليه، تخرج في هذه اللحظة الحرجة التي يَصدرُ فيها الأمر إليه من هذه الصور بالانقياد لها، فيخرج الأمر من يده ليُعطي لخلاياه؛ فتخرج ما داخل ذاكرتها من صور ذهنية؛ لتظهر في شكل: أحاسيس وصور ومجسمات، فالشاعر ليس معنا الآن، إنه مسلوب الإرادة، فأمره متركٌ لخلاياه وما بها من صور ذهنية تضخها له ذاكرته من خزانتها؛ فتملي عليه ما يقول وما يترك، بل تفرضها عليه، لذا يقول (إنني في غيبوبة)، إنه يعلن أنه مسلوب الإرادة، وفي هذه اللحظة من الغيبوبة يرى أشياء تمر أمام عينه (رؤية داخلية)، ويشعر ويحس ويتذوق دون أن يتذوق، إنها سلطة الصور الذهنية التي تجعله يرى ما لا نراه ويحس ويتذوق، وهو تحول غريب من حاسة الشعور والإدراك إلى حاسة التذوق، إنه يرى الكلمات تمر أمام عينه في شكل شريط يعرضها عليه سريعًا؛ فيحاول أن يلتقط بعضها ليعبر

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٢٥٤.

بهذه الكلمات عن انفعاله. إنه مسلوب الإرادة يرى أشياء غريبة ربما يرفضها عقل كل إنسان إلا من كابد قول الشعر، ليقول: نعم هذا ما يحدث لي لحظة الإبداع وما أراه فيها.

٢ـ عودة التجربة إلى الوضوح وقدح الخلايا من جديد:

تسيطر على خلايا الشاعر فكرة أو انفعال ما يريد أن يعبر عنه، ثم تتوقف عن التفكير فيه والانفعال به بعد وثبة انفعالية سابقة، لكن الفكرة والانفعال لا زالا رابضين بين خلاياه لم تنفض يديها عنهما، لذا يعاودان الظهور من جديد؛ على الرغم من أنه لم يبق منهما سوى شذرة (فيما يظن الشاعر)، لكن هذه الشذرة قادرة على بعث الحياة من جديد في الفكرة أو الانفعال؛ فتنطلق الخلايا للتعبير من جديد عنهما، فماذا يفعل الشاعر في لحظة التوقف؟ إنه يعاود قدح خلاياه العصبية وإثارتها من جديد لتنفعل بالحدث وتستمر في التعبير عنه ثانية، وذلك بإعادة نظره فيما كتب آنفًا فتلك وسيلة لاستنهاض انفعاله واستدعاء الفكرة مرة أخرى، يقول: «إن لدى المؤلف تجربة ذهنية يريد أن يترجمها إلى الرموز الملائمة لها. وليس في ذهنه الآن سوى شذرة، وقد انتهى جهد الأداء إلى وقفة، توقف وانقطع التيار، فماذا يفعل؟ إنه يتحول من الاتجاه الإبداعي إلى الاتجاه الاستقبال، ويعود ينظر في الرموز ويؤولها، وبذلك تعود التجربة إلى الوضوح بعد أن كانت غمضت، ويعود التيار إلى مسيره، حتى يصل إلى وقفة أخرى فيعود إلى الوراء قليلا ليتقدم من جديد وهكذا، إن حركة العودة مهمتها تثبيت الرموز»[١]

إنها عملية إعادة ترتيب للفكرة تقوم بها الخلايا فتقدح ما بينهما من وصلات، فتستمر في إبداعها لتجدد الانفعال والإثارة للخلايا ووصلاتها بذات الانفعال.

٣ـ القمم والمنخفضات بين الوضوح والغموض وثورة الانفعال.

«إذا قرأنا القصيدة[٢] من البداية حتى النهاية لاحظنا أنها تتألف من مجموعة من القمم ومجموعة من المنخفضات. ولكن ماذا نعني بهذا التعبير في **تحليل سيكولوجي**؟ الواقع أن المخفضات نجدها عندما يعود الشاعر إلى تكرار بيت أو بيتين أو مقطع بأكمله بعد عدة أبيات منوعة، ويسبق هذه المنخفضات نوع من

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٥.

(٢) يقصد قصيدته (أرأيت هأنذا).

الغموض في الصور والمعاني، وهي نفسها تمثل لحظات يكاد يكون الغموض فيها تامًا ... هذا التباين بين لحظات اندفاع وحركة وبين لحظات ثبات نسبي وإعادة اتزان، هوما قصدناه عندما قلنا إن القصيدة تتألف من مجموعة من القمم والمنخفضات.»[1] ماذا نعني بالقمم والمخفضات؟ وما أسبابها؟ وما علاقتها بالوضوح والغموض لدى الشاعر في رأي علم النفس والأعصاب؟

أ ـ في رأي علم النفس:

إن التحليل النفسي يرى أن المنخفضات تحدث عندما يقوم الشاعر بتكرار بيت أو بيتين أو مقطع بأكمله، ويسبق المنخفضات الغموض، فهي نتيجة غموض يسبقها؛ يجعل الشاعر يتوقف عن الإبداع نتيجة غموض في الصور والمعاني، فهي لحظات غموض يتوقف الشاعر فيها عن الإبداع. أما القمم فهي لحظات اندفاع وحركة وثورة انفعالية داخل دماغ الشاعر. فهنا تقابل بين:

١ ـ حركة وثبات. ٢ـ اندفاع واتزان، مما ينتج قمم ومنخفضات.

إنها لحظات يعيشها الشاعر بين ثورة انفعال واندفاع، وبين هدوء وثبات واتزان، ينتج عنها حالة غموض ووضوح؛ يعبر عن مشاعره، ثم تغيب عنه الصور والمعاني فلا يستطيع التعبير بل يتوقف. هذا رأي علم النفس وهو وصف الشاعر لحظة الإبداع بين الوضوح والغموض ليعبر أو يتوقف عن التعبير.

ب ـ في رأي علم الأعصاب:

لعلم الأعصاب رأى آخر؛ فالقمم تمثل عنده ثورة انفعال ونشاط الخلايا ية في هذه اللحظة تجاه هذا الشيء، فيسرع الشاعر ليكتبها في مسودته؛ فيجد المعاني والصور حاضرة في ذهنه، ثم يحدث توقف لنشاط خلاياه بانصرافها عن هذا الانفعال، لتصبح الصور والمعاني غامضة في دماغه، فيحدث منخفضات تلي هذه القمم، لذا يسبق المنخفضات غموض في المعاني والصور؛ لقد حدثت نتيجة هذا الغموض، مما يجعل الشاعر يتوقف عن الإبداع، إنه تباين بين لحظات اندفاع وحركة للخلايا ووصلاتها وما بها من انفعال لتعبر عنه، وبين لحظات ثبات واتزان للخلايا، لتقوم بترتيب أفكارها وإعادة النظر فيها من جديد.

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٢٥٤.

رابعًا: الشاعر لحظة الإبداع.

إن لحظة الإبداع هي لحظة معاناة حقيقية يعيشها الشاعر أثناء إبداعه، تسجلها وتصورها مسوداته بدقة. لذا يجب الرجوع إليها لبيان ما يحدث في دماغه عند إبداعه. قال د. سويف: «وقد سألنا الشاعر عدة أسئلة حول لحظات الإبداع، وحاول هو أن يتذكر كل شيء عنها، ومن أهم ما قاله في هذا الصدد. فيما يتعلق بالمشهد الأخير، وهو يلفت النظر إلى شدة وضوحها، يقول الشاعر (رأيتني في شبه حلم، رؤى في هدوء ... ثم رأيتني في حلم فعلًا، أشهد رؤيا ... عندئذ كتبت {لقد مضيت أثير من تحت التراب معذبين} واستمر هذا الحلم إلى أن انتهي بانتهاء هذه الفقرة.»[(١)]

إن وصف الشاعر لحالته لحظة الإبداع تثير انتباه عالم الأعصاب أكثر من عالم النفس وذلك لما تبينه من ثورة تحدث داخل دماغ الشاعر، فهو عندما يقول: رأيتني في شبه حلم يعترف بسيطرة وهيمنة خلاياه العصبية على تفكيره، لذا تحجب عنه رؤية العالم من حوله، فهو في شبه حلم أو قل هو في حلم بالفعل كما أقر هو بذلك، ويستمر الحلم حتى ينتهي من الفقرة.

وتهيمن على الشاعر في لحظة الإبداع حالة من التوتر والاضطراب آتية من ثورة خلاياه وانفعالها بالحدث مما يجعل الشاعر لا يكاد يبين، ولا يستطيع أن يعبر عما يحسه من شدة انفعاله وثورة خلاياه داخله، فتصبح عباراته صادقة تمامًا ومصورة لما يحس به، فإذا قال لا أكاد أبين، فاعلم أنه فعلًا لا يكاد يبين، ويصف الشاعر حالته قائلًا: «كنت أحس أشياء أريد التعبير عنها، لكنني لا أعرف كيف أعبر، اضطربت جدًا. كتبت {أرأيت هأنذا} كنت فعلًا لا أكاد أتبين ما أريد أن أصوره. كذلك عندما كتبت {فكل أيامي جنون} كنت فعلًا في حالة تشبه الجنون في هذه اللحظة، وعندئذ كتبت {أنا لا أخون مشاعري}، كنت فعلًا في هذه الحالة، أقول هذا، لا أوجه هذه الأحاسيس إلى أحد، كنت أقولها أنا»[(٢)]

إنه صادق في التعبير عن مشاعره وانفعاله ووصفه لها، وقد هيمنت عليه خلاياه، فالقي لخلاياه الانقياد، فلا يكتب ما يرد التعبير عنه، لكن يكتب ما تحس به خلاياه من المغمورة في هذا الانفعال، رغم انفعال الشاعر وإرادته المسلوبة.

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٦.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٦.

خامسًا: البيئة تغزو الشاعر في ديناميات تعبيره عن الحاضر والأنا.

كيف تدخل البيئة المحيطة بالشاعر لحظة إبداعه ضمن مكونات القصيدة؟ هل يدل هذا على أن الشاعر يعي ما يحدث حوله؟ أم في غيبوبة فلا يدرك ما حوله لحظة إبداعه؟ نستطيع أن نجيب على ذلك من خلال كلام الشاعر عن نفسه في هذه اللحظة وإدراكه لبيئته، فهو يبدع ويسمع ويحس بكل ما هو حوله؛ بما يعني عدم فقدانه الوعي كاملًا أو أنه في غيبوبة تامة عن كل ما يحدث حوله، بل إنه يدرك هذا كله ويدخله ضمن قصيدته كخلفية لإبداعه. فالشاعر عندما يقول قصيدته في لحظ الإبداع تدخل عناصر البيئة ضمن تعبيره عن الحدث؛ لتصبح من مكونات القصيدة إلى جانب شعوره بالأنا، فكلاهما حاضر في قصيدته. يقول: «كتبت {أنا لا أخون مشاعري}، كنت فعلًا في هذه الحالة، أقول هذا، لا أوجه هذه الأحاسيس إلى أحد، كنت أقولها أنا. هذه العبارة تذكرنا بقول رامي (يحدث أحيانا أن أكون بسبيل نظم قصيدة معينة، وفيما أنا أنظمها إذا بي مثلًا أسمع نعيق البوم، عندئذ لا يمكن أن أترك هذه اللحظة بدون أن أدخلها في القصيدة بطريقة ما. وقد حدث هذا ذات مرة، وأخذت هذه اللحظة في القصيدة برغم أنني كنت في اتجاه يغلب عليه الفرح والشعور بالسعادة، على أن إدخال هذه اللحظة لم يخل أبدًا بوحدة القصيدة. هذه العبارة لا تختلف عن سابقتها من حيث الدلالة الدينامية لكل منهما، فكلاهما توضح ظاهرة التعبير عن الحاضر المباشر لدى الشاعر، ونحن نقول الحاضر المباشر للدلالة على أنه يجب أن يكون ذا صلة بالأنا، وليس حضوره في مجال الإدراك البصر والسمعي أو حتى الذهني، بكاف لأنه يجعله قابلًا لأن يصير جزءًا من بناء القصيدة.)»[(1)]

أ ـ رأي علم النفس:

أن هذا تعبير عن حاضر الشاعر وبيئته، وهذا له صلة بالأنا، فلا يعني إدراك الشاعر لبيئته ووعيه بها عدم ظهور ذات الشاعر(الأنا)، بل لابد من حضور ذاته في الحدث، وذلك بإبداء رأيه وشعوره تجاه ما يحدث فيها، ثم يدخله في قصيدته كخلفية للحدث. فالشاعر في لحظة الإبداع لا يستطيع أن يعزل نفسه عن البيئة التي يعيش فيها لحظة الإبداع، مما يدل على أن حواسه ومداركه تعمل بقوة على الرغم من سيطرة الانفعال عليه؛ فهو غير معزول عن بيئته، فتتطرق مداركه إلى كل ما يحيط به لتضمه إلى

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٦ ـ ٢٥٧.

قصيدته ليدخل ضمن انفعاله وتعبيره عنه، إنـه يسـمع نعيـق البـوم لحظـة الانفعـال، فضمه إلى قصيدته.

ب ـ رأي علم الأعصاب:

ينظر علم الأعصاب للقضية من جهة أخرى؛ وهي طبيعة عمـل الخلايـا العصـبية فهو دائم ومستمر ويحمل نظرة شاملة للحـدث وبيئتـه، لتـرى وتحـس بكـل مـا في عـالم الشاعر، فالخلايا على صلة مباشرة بمداركه وحواسه، فتنقل إلى داخل فضائه الإبداعي كل ما يحدث حوله، فتدخله إلى تجمعها الخلوي ضـمن انفعالـه الآني؛ ليصـهر كـل هـذا في قصيدته لتتضمن بيئته، فدور خلايا المخ حاضـر في الحـدث، بـل هـو أساسـي في صـنع خلفيته.

سادسًا: الضغوط النفسية وأثرها على الإبداع.

ما أثر الضغوط النفسية التي يعيشها الشاعر لحظة إبداعه عـلى إنتاجـه الأدبـي؟إن الضغط النفسي الذي يعانيه الشاعر من حزنه على وفاة أخيه جعله في ثورة فوران، فخلاياه تفرز مركبات كيميائية تؤدي إلى ثورة انفعاليه داخلـه، ممـا يحـدث تغيـرات فسـيولوجية داخله، وهذا ما يظهر بصورة واضحة في مسوداته نتيجة تصويرها لثـورة الانفعـال لحظـة حدوثها، فيظهر واضطرابه وتوتره واضحًا في شطبه وتردده بين الكلمات فـ« الشاعر يعاني من ضغط شديد في نفسه، وأنه كتب هذا الجزء تحت وطأة هذا الضـغط، فقـد كتبـه عـلى غلاف خطاب، لم يكتبه على ورقة تدل على اسـتعداد المكـان الـذي كـان يكتـب فيـه ولا استعداده هو نفسه للكتابة ذلك الاستعداد الذي يقوم على نوع من التنظيم والإعداد مـن قبل»[(١)] هذا الضغط ثورة وتوتر بين الخلايا مخه، يتخلص منه بصبه فـورًا بـأي ورقـة تصادفه ليشعر بالراحة بعد افراغ انفعاله، ليزيل ثورة خلاياه والضغوط النفسية عليه.

سابعًا: لحظات التوقف والشطب والترتيب والتصحيح.

إن ما يفعله الشاعر في لحظة الإبداع وتسجله مسوداته يعد وثيقة تبين ما يمر بـه الشاعر من انفعالات واضطرابات داخلية تجعلـه يتـرد في إثبـات البيـت أو إكمالـه أو حذفه، لذا لابد من دراسة هذه الجوانب بالمسـودات وتفسـيرها، لنـرى انعكـاس مـا يحدث داخل الشاعر ظاهرًا في مسوداته ونحاول أن نفسره.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٥٨.

أ ـ الشطب:

الشطب والتوقف أمور سجلتها مسودات الشاعر ولها دلالتها في تحليل الإبداع وتفسيره. قال د. سويف واصفًا الشطب والتوقف الذي يراه في المسودة: «نلاحظ أن المسودة التي بين أيدينا مع امتلائها بالشطب، فإن هذا الشطب كله في صلب القصيدة قد جرى بنفس القلم (الرصاص) الذي كتبت به، أما الأجزاء المكتوبة بالقلم الكوبيا فقد أضيفت حول الأصل الرصاصي بطول الهوامش وعرضها وبعد الأصل بسطر ... ومن ذلك نستنتج أن هذه الأجزاء التي كتبت بقلم آخر في جلسة أخرى مضافة، إنما أتت الشاعر بعد فراغه من القصيدة بفترة ما، فأضافها هكذا ولم، يدخلها كتصحيحات لبعض الأبيات.»[(١)]

لاحظ د. سويف بالمسودة كثرة الشطب بنفس القلم الذي كتبت به، مما يعنى أن:

أ ـ الشطب تم في وقت واحد، وهذا الشطب يبين أن الشاعر يغير أبياته لحظة الإبداع، فهو لم يصل إلى الآن لرأي نهائي حول ما يثبته أو يحذفه ليدونه.

ب ـ ثم في جلسة أخرى كتب بقلم آخر أبياتًا جديدة في القصيدة، وقد أتته بعد فراغه من قصيدته مما يدل على معاودة القدح لخلاياه لتبدع من جديد بجلسة أخرى فهي لم تنته من انفعالها. ويقول: «كتب الجزء الأكبر من المسودة بالقلم الرصاص وتوقف الشاعر في نهايته كالمجهد أو كمن يحاول أن يجهد منبع الوحي، فتوقف عند كلمات لم تنتظم في بيت، شطب بعضها ولم يبق منها سوى كلمة واحدة لكي تكون مطلع البيت الذي لم يظهر، وبعد ذلك نجد سطرًا شاغرًا ويكتب الشاعر في السطر الذي يليه بيتًا، ويحاول أن يكتب بيتين آخرين فلا يتمكن إلا من نظم الشطرين الأوليين منهما»[(٢)]

الشاعر في لحظة إبداعه ينفعل بالحدث فيسرع بكتابة ما يحسه ويثار داخله من مشاعر، ثم يتوقف بعدها كالمجهد، لأنه أخرج ما بداخله من انفعال أجهد خلاياه العصبية وشق عليها، مما جعله يوقف مجهدًا، فهو يتوقف فورًا عن الكتابة عند شعوره بالإجهاد عند أي كلمة في البيت ربما دون أن يكمل البيت، فيشطب بعض الكلمات ويبقي بعضها، لتوقفت خلاياه عن مده بالانفعال بالحدث.

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٣.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٢.

ثم يحاول الكتابة من جديد، فيبدأ بالكلمة التي توقف عنها؛ فهي ركيزة ينطلق منها في رحلته الإبداعية من جديد، فيحاول صنع بيت جديد من هذه الكلمة، ثم يترك مكانًا شاغرًا لبيت ربما سيكتبه بعد قليل (ففي ذهنه فكرة لم تكمل)، ويحاول أن يكتب بيتين بعد ذلك، لكنه لم يفعل بل كتب شطرتين. إن هذه صورة للصراع الداخلي الحادث بين الخلايا العصبية للشاعر لاختيار البيت الأكثر قدرة تعبيرية عن انفعاله، فخلاياه توافق على كلمات وترفض الأخرى تاركة الشاعر في حيرة، أي شيء سيختار وأيها الأفضل، كل هذا الصراع ناتج عن عمل التجمعات الخلوية بدماغ الشاعر حول الأفضل مما يؤدي إلى ارتباكه وحيرته، وهو ما استنتجناه من الشطب في المسودة.

ب ـ ترتيب الأبيات وتنظيمها.

نأتي إلى قضية أخرى وهي ترتيب الأبيات؛ هل يظل ثابتًا على أول ترتيب لها أم يغير في ترتيبها؟ ما دلالة ذلك عمّا يحدث داخل نفس وأعصاب الشاعر؟ يقول «نلاحظ أن المسودة الثانية لهذه القصيدة تحتوي على ترتيب آخر للأبيات غير ما ورد في المسودة الأولى. ثم إن الشاعر قد حشر في تلك المسودة تلك الأبيات التي كان قد أضافها في المسودة الأولى، حشرها في مواضع مختلفة. إذا دققنا النظر في المسودة الأولى وجدنا أنها تتضمن تنظيمًا معينًا للأبيات، فهي مقسمة إلى أقسام، لكن هذه الأقسام غير متساوية، فهذا قسم يتألف من أربعة أبيات يترك الشاعر بعده سطر شاغرًا ... وبعده قسم يتألف من خمسة أبيات، ثم قسم يتألف من ستة أبيات، ثم قسم يتألف من بيتين ... وواضح من هذه الفوضى في عدد أبيات كل قسم أن الشاعر لم يقصد في البداية إلى تأليف قصيدة مجزأة على طريقة المخمسات أو ما إليها ... فما دلالة ذلك؟ هذا القسيم الذي يشيع في المسودة ... **إنه يمثل مسيرة عملية الإبداع بكل دقة.** فالعملية الكبرى التي أنتجت لنا هذه القصيدة بأكملها، ليست بسيطة إنما هي عملية مركبة، تساهم فيها عمليات صغرى، وهذه العمليات الصغرى قد أنتجت لنا كل منها قسمًا من هذه الأقسام التي ذكرناها.»(١)

يري د. سويف أن هذه الفوضى في المسودة وكتابتها يدل على مسيرة عملية الإبداع بكل دقة، وهذا صحيح فالقصيدة لا زالت في مرحلة التكوين تتداخل فيها المشاعر وتختلط وتتذبذب بين التقدم والتراجع، فيكتب شيئًا ويثبته ثم يشطبه ويقدم

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٢٦٣ ـ ٢٦٦.

أبياتًا ويؤخر أخرى، إنها مرحلة مخاض يعيشها الشاعر بكل دقائقها، تظهرها عمليات التردد والتغيير في الترتيب، فإعادة ترتيب الأبيات وتقسيمها إلى مجموعات يشير إلى أن الفكرة لم تتضح بعد؛ فتتصارع داخل مخ الشاعر بين التعبير الصحيح والشعور الصادق الذي يحسه، مما يدل على أن القصيدة لم تكتمل للآن، فهي في مرحلة التكوين وستولد بعد عملية المخاض.

ج ـ جلسات التصحيح والتنقيح:

هذه الجلسات غير جلسات الإبداع بل هي جلسة التصحيح والتنقيح، يظهر هذا في الآتي: يقول: «هذا الوقف مضافًا إلى ترك السطر شاغرًا، يمكن الاستدلال منهما على أن الشاعر كتب البيتين والشطرتين في جلسة أخرى، أضف إلى ذلك أن الشاعر قد أضاف أبياتًا جديدة في أنحاء مختلفة من المسودة مكتوبة بالعرض أو العكس أو بميل، مما يدل على أنه حاول النظر في قصيدته في جلسة أخرى، ومما يدفعنا إلى اعتبار هذه المسودة الأولى مسودتين في وقت واحد»[١] ويفسر د. هذا قائلًا: «يقول ريدلي: إن كيتس قلما كان يعود على قصائده بالتصحيح في جلسات غير جلسة الإبداع، ويورد نصًا للشاعر يقول فيه {إن حكمي يكون من النشاط في لحظة الكتابة بحيث يماثل خيالي. بل ملكاتي لتبدو مثارة إلى أقصاها ـ فهل لي، بعد أن تعطل خيالي، وأفقد الحرارة التي كنت أكتب بها؛ هل لي أن أجلس في برود وليس معي سوى ملكة واحدة، لأنقد ما كتبت وأنا في حمى الإلهام.»[٢]

ويرد د. على هذا قائلًا: «يمكن أن يقال هنا أن هذه الملحوظة تخص كيتس وحده دون غيره من الشعراء، ويجرد للرد عليها بعض أقوال هوراس وأقاصيص زهير بن أبي سلمى عن حولياته»[٣] إن الشعراء من طبيعتهم معاودة النظر إلى قصائدهم بالتنقيح والتصويب والتغيير، مثل ما كان يفعله زهير بن أبي سلمي في حولياته التي كان ينقحها ويصوبها حولًا كاملًا، فتتكرر جلسات التصحيح حتى يصل للصورة الأفضل لقصيدته (كما يرى) التي تصور إحساسه.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٢.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٢.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٢.

ثامنًا: آلية الإبداع في لحظة فوران الانفعال.

كيف تتم عملية الإبداع كما تصورها علم النفس من خلال تحليله لمسودات الشاعر؟ يقول د. سويف: «الشاعر لا يبدع القصيدة بيتًا بيتًا، بل يبدعها قسمًا قسمًا، فهو يمضي في شكل وثبات، في كل وثبة تشرق عليه مجمعة من الأبيات دفعة واحدة، أو تنساب هذه المجموعة دون أن توقف الشاعر قليلًا أو كثيرًا. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر ما يقوله بعض الشعراء في استخباراتهم ومذكراتهم من أنهم يواجهون في لحظات الإبداع مشكلة المسارعة إلى كتابة ما يشرق في أذهانهم ولا يكادون يتابعونه. يقول ساشفرل سيتول: (تلك هي المباهج التي لا تطرأ على الكاتب في حياته الأدبية إلا نادرًا، عندما تتوالى على ذهنه الصور العقلية. كما لو كانت تتوالد من سن القلم وهو يكتب بل إن القلم في بعض الأحيان يكون أبطأ من أن يلاحقها تسجيلًا»[1]

إنها لحظة الاستشراق والإبداع التي يعيشها الشاعر مع انفعاله بعيدًا عن عالمه، ترك الزمام فيها لخلاياه لتنفعل وتفكر كيف شاءت، تبعًا لما لديها من صور ذهنية عقلية سابقة توجهه، فيكتب ما تمليه عليه في هذه اللحظة في عجالة نظرًا لسرعتها في التفكير وانتقالها الفوري من قضية لأخرى؛ فالقلم لا يستطيع أن يلحق هذه الأفكار التي تلقيها عليه خلاياه، ثم يفيق فلا يدري ماذا كتب ولماذا؟ لهذا يعاود النظر إليه بعد الإفاقة والخروج من لحظة الانفعال، ليتحرر من سيطرة الشق الأيمن الانفعالي وما به من ثورة انفعالية، ليعطي الزمام للشق الأيسر الذي يصوب وينقح ما صنعه الشق الأيمن الانفعالي تبعًا لقيود اللغة والدين والسياسة والمجتمع؛ فيلغي ما يخالفها.

تاسعًا: الوثبات.

كيف يخرج الانفعال من الشاعر في رأي علم النفس وفي رأي الأعصاب؟ لماذا الإبداع يأتي للشاعر في شكل وثبات أو دفقة شعورية؟ «رأينا من قبل، في المسودة رقم ١، كيف أن الشاعر كان يتقدم بوثبات، وفي نهاية كل وثبة كان يعود فيرجع بعض الأبيات التي سبق أن نظمت، ثم يتقدم بعد ذلك، ورأينا في الاستخبار المصاحب لتلك المسودة كيف أن لحظات الترجيع كانت لحظات انطفاء وكيف أن الشاعر كان

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٦.

يجتاز هذا الترجيع إلى وضوح يكمل الوضوح السابق، وكان يحاول هو نفسه، (أي أن الأنا هو الذي كان يقوم بهذا الفعل) أن يعيد ذلك الوضوح، أما في اللحظات الواقعة بين الترجيعات فالأبيات **ترد على الشاعر** (وليس هو الذي يجلبها)، وكان يصحبها إشراق شديد في الصور.»[١]

إنها عملية دفع من الدماغ للأبيات في شكل مجموعات مستقلة أو قل وثبات؛ تمثل انفعالًا وحدًا، يظهر في وضوح، ثم تليه لحظة ترجيع، ثم اجتياز لهذه المرحلة للوضوح مرة أخرى. وبين لحظات الوضوح والترجيع (ترد على الشاعر هذه الأبيات)، وهذه العبارة تدل على إيمان د. سويف بأن خلايا مخ الشاعر هي من يدفع هذه الأبيات إلى ذهنه، كما قال، فترد على الشاعر مع لحظات إشراق شديدة في الصور أي أن الصور الآتية من خلاياه تكون واضحة.

«الواقع أن المتتبع للاستخبار المصاحب للمسودة السابقة، يلاحظ أن الشاعر يتحدث عن تتابع لحظات الإشراق والانطفاء عليه، أو تتابع اليسر والعسر ... وليس من الضروري أن يكون لهذا التتابع نظام خارجي واضح (كل ثلاثة أبيات أو أربعة مثلا) إنما يجري حسب الموقف في هذه اللحظة »[٢] إن ما يدفعه لتحديد عدد أبيات الوثبة هو الموقف الانفعالي الذي يعيشه الشاعر الآن.

الوثبات وترتيب الأبيات:

«هناك ناحية أخرى تكشف عن وجود الوثبات في عملية الإبداع، نقارن بين مسودتي القصيدة التي نحن بصددها، قصيدة (ناديت لو سمع التراب ...) نلاحظ أن المسودة الثانية قد نقلت إليها الأبيات في غير ترتيبها الذي عهدناه في المسودة الأولى، فالأبيات قد رتبت إذن ترتيبًا جديدًا ... فالشاعر إذن قد رتب الأبيات في المسودة الثانية على غير ترتيبها في المسودة الأولى.

لكن كيف تغير الترتيب القديم؟ هل قضى عليه الشاعر واختار الترتيب الجديد الذي يروقه ولن نجد أي صلة من هذه الناحية بين المسودتين سوى أن الأولى تمثل الأبيات في فوضى والثانية تمثلها في النظام؟ وبعبارة أخرى نتساءل، هل مضى هذا

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٦ ـ ٢٦٧.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٦ ـ ٢٦٧.

التنظيم الجديد دون أن يخضع لحتمية معينة يفرضها بناء القصيدة؟ الجواب على ذلك بالنفي. إن قولنا بأن الشاعر قد رتب الأبيات ترتيبًا جديدًا، قول غير دقيق، فإنه يوحي بأن الشاعر قد نظر إلى كل بيت على حدة وحاول أن يضعه في موضعه اللائق به، وهذا ما لم يفعله الشاعر أبدًا، الذي فعله بالضبط هو أنه رتب المجاميع أو الوثبات.»[١]

رأي علم النفس:

يفسر علم النفس هذا التغيير في الترتيب ومجيئه بهذا الشكل قائلًا: «الشاعر قد غير ترتيب الأبيات في المسودة الثانية إذن عما كان عليه في الأولى، لكنه لم يغيرها كأفراد بل كمجموعات متكاملة أو كأبنية، وهذه المجموعات هي نفسها التي تحدها الأسطر الشاغرة في المسودة الأولى. **والذي نستنتجه من ذلك** مباشرة، أن لهذه المجموعات من التماسك الداخلي ما يجعلها تبدو للشاعر وحدة لا يمكن تجزئتها. فعندما كان الشاعر يذوق البيت (ليعيد كتابته في المسودة الثانية)، لم يكن يتذوقه بمفرده، بل كان يتذوقه في المجال الخاص بهذا البيت، ومجال البيت هو هذه المجموعة التي هو فيها. والتي هي وحدة لا يمكن فصله عنها ... فالبيت لا يكتمل تذوق الشاعر له إلا بإدراكه من حيث هو عضو في بناء، بناء الوثبة أو المجموعة أولا وقبل كل شيء.»[٢]

رأي علم الأعصاب:

يرى علم الأعصاب أن الشاعر لا يفكر في البيت أو مجموعة أبيات، بل إن خلاياه هي من يفكر فيها ويعمل في صمت، في شكل تجمع خلوي (مجموعة من الخلايا) تقوم بهذا التفكير، ثم تلقي على لسان الشاعر ما وصلت إليه من أبيات أو بيت واحد، فينطق لسانه بما ألقي عليه، فيظهر لعلماء النفس أن الشاعر يتذوق البيت أو مجموعة الأبيات، لكنه تفكير ومراجعة خلاياه للأبيات داخل دماغه وإعادة النظر إليها، فيعيد ترتيبها وتنسيقها وكأنه يتذوقها، لكنه يرتبها وتنقحها، لتخرج كما تراها خلاياه. وهو يتفاعل معها كمجموعات أبيات أو بيت واحد؛ كما ترى خلاياه العصبية من كيفية معالجة هذا الانفعال، هل يكون في بيت أو مجموعة أبيات؟

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٦ ـ ٢٦٧.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٦٨.

فهرس المصادر والمراجع

*الإبداع الشعري وسر المعيار: د. بسام قطوس، لجنة التأليف والتعريب والنشر، جامعة الكويت ٢٠٠٥م

*الإبداع والحكمة والمصداقية: أنّا كرافت، تر/ مجدي عبد الكريم حبيب، المركز القومي للترجمة ٢٠١٧

*الإدراكيات أبعاد أبستمولوجيا وجهات تطبيقية: د. محيي الدين محسب، طبعة دار كنوز المعرفة،٢٠١٧، الأردن

*الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: د. المصري حنورة، الهيئة المصرية للكتاب ط/ ١، ١٩٩٧

*الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: د. مصطفي سويف، دار المعارف بمصر ١٩٧٠

*الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: جيرار جونيت، تر. زبيدة بشار القاضي، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب.

*البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره شوقي ضيف، دار المعارف المصرية، ط/ الرابعة

*الحكمة الضائعة، الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع: د. عبد الستار إبراهيم، عالم المعرفة،٢٠٠٢،

*حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: دون ك. ماك وآخرون، تر/ محمد مدين، المركز القومي للترجمة، ط/ الأولى ٢٠١٥

*سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: روديني ديتيرت جانيس ديتيرت، تر/ أحمد حمدي مصطفي، المركز القومي للترجمة، ط/ ١، ٢٠١٩

*سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: جيرالد هوتر، تـر/ د. علا عادل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعيـة، الهـرم القـاهرة، ط/ الأولى ٢٠١٤

*في التحليـل النفسـي التخييـل والمـراض السيكوسـوماتية: د. آمـال كمـال، الهيئـة المصرية للكتاب، ٢٠٢٢،

*قاموس العلوم المعرفية: غي تيبرغيان وآخرون تر/ جمال شـحيد، المنظمـة العربيـة للترجمة بيروت ٢٠١٣

*كيف تصنع العواطف الحياة السرية للدماغ: ليزا فيلدمان باريت، تر/ إياد غانم، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ٢٠٢١

*اللغة الانفعالية بين التعبير القرآني والنص الشـعري، د. عطيـة سـليمان، الأكاديميـة الحديثة للكتاب الجامعي،٢٠١٧

*العصر الجينومي: د. موسى الخلف، مجلة عالم المعرفة العدد ٢٩٤، يوليـو ٢٠٠٥، الكويت،

*علم اللغة الإدراكي: نظريات ومناهج ونماذج: جيرت ريكهايت وآخـرون، تـر/ د. سعيد البحيري. زهراء الشرق، ٢٠١٧

*علم النفس المعرفي: برنارد ج. سـتيرنبرج: تـر/ هشـام حنفـي العسـلي، دار جامعـة سعود للنشر، ٢٠١٧

*علم النفس والأدب أسئلة حائرة وإجابات مراوغة: د. محمـد حسـن غـانم، الهيئـة المصرية للكتاب ٢٠١٩

*مركز اللذة ثق في فطرتك: مرتن ل. كرينجلباخ، تر/ أحمد موسـى، المركـز القـومي للترجمة، ٢٠١٥،

*المعالجــة العصــبية للغــة: د. عطيــة ســليمان، الأكاديميــة الحديثــة للكتــاب الجامعي،٢٠٢٢

*معجم علم النفس والتربية: مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٨٤م.

*من أين تأتي الأفكار الجيدة التاريخ الطبيعي للإبداع: ستيفن جونسون، تر/ حاتم النجدي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،٢٠١٤

*مناطق الدماغ الجديدة: برنار سابلونيير، تر/ محمد طجو، جامعة سعود للنشر، ط/ الأولي٢٠٢٠

*نظريات الإبداع: د.الحملاوي صالح المعتمد، الشبكة العنكبوتية.

*النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية (شعر المثقب العبدي نموذجا): عطية سليمان أحمد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي،٢٠١٥.



فهرس الموضوعات

الإهداء ٣
الأسس النفسية والعصبية للإبداع الأدبي........................ ٤
الباب الأول: الإبداع الأدبي وعلم النفس العصبي المعرفي. ٧
الفصل الأول: الإبداع والمبدع... ١١
الفصل الثاني: الأدب وعلم النفس العصبي المعرفي. ٣٤
الفصل الثالث: الإبداع الأدبي لدى النقاد وعلماء الإدراكيات. ٤٢
الباب الثاني: الإبداع الأدبي لدى علم الأعصاب. ٥٥
الفصل الأول: الإبداع الأدبي والدماغ. ٥٨
الفصل الثاني: أجزاء الدماغ التي تصنع الإبداع.................................. ٦٦
الفصل الثالث: ومضة الإبداع في تصور علم الأعصاب........................... ٨٧
الفصل الرابع: الذاكرة والإبداع. ٩٩
الفصل الخامس: الانفعال والإبداع الأدبي وصنع العواطف............... ١٠٧
الباب الثالث: الإبداع الأدبي لدى علم النفس..................................... ١١٧
الفصل الأول: الإبداع الأدبي وعلم النفس... ١١٩
الفصل الثاني: رؤية د. سويف حول الإبداع الأدبي. ١٣٧
الباب الرابع: الصورة الذهنية والإبداع الأدبي. ١٤٧
الفصل الأول: الصورة الذهنية والانطباع والأديب. ١٥١
الفصل الثاني: مراحل نمو الصورة الذهنية في دماغ الإنسان والأديب. ١٧٣
الفصل الثالث: الصور الذهنية والإبداع الأدبي. ١٩٢
الفصل الرابع: الفضاء الإبداعي والفضاء الذهني والتخييل.............. ٢٠٣

الباب الخامس: أسس الخيال الأدبي النفسية والعصبية. ٢٠٩
الفصل الأول: الخيال الأدبي في رأي علم النفس. ٢١٣
الفصل الثاني: الخيال الأدبي في رأي علم الأعصاب. ٢٤٠
الباب السادس: الدماغ والانتقال المجازي من الصورة للخيال................ ٢٤٥
الفصل الأول: مفهوم الانتقال المجازي. ٢٤٨
الفصل الثاني: الانتقال المجازي للأديب.............................. ٢٦١
الفصل الثالث: الانتقال المجازي للمتلقي.............................. ٢٨٠
الفصل الرابع: الانتقال المجازي وفنون البلاغة.......................... ٢٩٠
الباب السابع: الدرس التطبيقي (مسودات الشعراء بين التحليل النفسي والتفسير العصبي) ٢٩٥
الفصل الأول: المسودات الشعرية.. ٢٩٧
الفصل الثاني: مسودات الشعراء بين التحليل النفسي والتفسير العصبي. ٣٠٨
فهرس المصادر والمراجع ٣٢٧